DER

MOSAIKBODEN IN ST. GEREON

ZU CÖLN

RESTAURIRT UND GEZEICHNET VON TONI AVENARIUS

NEBST

DEN DAMIT VERWANDTEN

MOSAIKBÖDEN ITALIENS

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST AUS'M WEERTH.

FESTSCHRIFT

DES

VEREINS VON ALTERTHUMSFREUNDEN IM RHEINLANDE

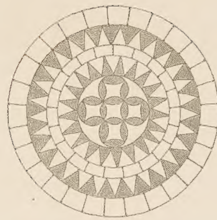
ZU DEN GEBURTSTAGEN WINCKELMANNS AM 9. DECEMBER 1872 UND 1873.

HIERZU 2 FARBENTAFELN, 10 LITHOGRAPHIEN UND 16 HOLZSCHNITTE.

BONN,

GEDRUCKT AUF KOSTEN DES VEREINS.

1873.



Durchmesser 4' 8" Rhein.

I.

In der Crypta der berühmten Kirche des heiligen Gereon zu Cöln befanden sich bisher hunderte von Bruchstücken eines zerstörten Mosaikbodens christlicher Zeit, bunt durcheinander in den Fussboden eingelassen. Welche Darstellungen derselbe einst vergegenwärtigte, wo er seine ursprüngliche Stelle hatte, wann er entstand und wann zerstört wurde, darüber gaben weder historische Nachrichten, noch die Tradition irgend welche belangreiche Auskunft [1]. Gottfried Kinkel war es meines Wissens, der in seiner anregenden und leider unvollendet gebliebenen Geschichte der bildenden Künste [2] zuerst die Aufmerksamkeit diesem zu Grunde gerichteten Kunstwerke zuwandte.

Der Wunsch, dem im September des Jahres 1868 in Bonn versammelten internationalen Congress für Geschichte und Alterthumskunde [3] ein bisher nicht bekannt gewordenes Werk altrheinischer Kunst vorzuführen, traf mit der Absicht des Malers Avenarius in Cöln zusammen, die Restauration des Mosaiks von St. Gereon zu versuchen. Eine solche nun durch Aushebung und Aneinanderpassung der Bruchstücke zu bewerkstelligen, wie es naturgemäss am Nächsten lag, schien um deswillen unthunlich, weil man zu diesem Versuche sie erst sämmtlich hätte ausbrechen und zusammentragen müssen. Unbedingt würde aber das Ausbrechen, Hin- und Hertragen der Fragmente, wie das Aneinanderpassen derselben die alten Bruchlinien, aus deren scharfem Ineinandergreifen sich die herstellende Zusammenfügung ergeben musste, beschädigt und verändert haben. Um dieser Gefahr zu entgehen, und den ehemaligen Zusammenhang leichter und schneller zu entdecken, schien mir das Verfahren geeigneter, alle Bruchstücke sowohl in ihrer Zeichnung als in ihrem Bruchumriss durchzuzeichnen, und dann anstatt der schwierig zu bewältigenden Originale diese leicht beweglichen Durchzeichnungen so lange aneinander zu passen, bis sich der ursprüngliche Zusammenhang ergäbe. Bereitwillig ging Herr Avenarius auf das vorgeschlagene Verfahren ein und gab sich demselben gleichmässig mit künstlerischer Einsicht und regem Eifer hin. Dasselbe erwies sich von überraschendem Erfolg. In kurzer Zeit waren mehrere Gruppen aus der Geschichte Davids aufgefunden und es blieb keinem Zweifel unterworfen, dass die Gesammtdarstellung dem alten Testamente angehörte. Der Kirchenvorstand von St. Gereon beschloss nach diesem Erfolge, unter meiner Oberleitung die sofortige Wiederherstellung des ganzen Mosaikbodens in Angriff nehmen zu lassen. Ihre k. k. Hoheiten der Kronprinz und die Frau Kronprinzessin — denen die Hebung der Kunstgewerbe, man darf wohl sagen, eine Herzenssache ist — geruhten, das Unternehmen auf meine Bitte mit einem Beitrage von 200 Thlrn. zu unterstützen; das Ministerium der geistlichen Angelegenheiten fügte denselben weitere 300 Thlr. hinzu; Herr Baumeister Wiethase entwarf einen durchdachten Plan der architektonischen Anordnung und Verbindung der einzelnen Darstellungen [4]. Bald waren auch zwei geschickte Kunsthandwerker für die Ausführung innerhalb Cölns gefunden, die sich schnell durch die Lehrmeisterin der praktischen Uebung als geschickte Mosaicisten ausbildeten [5]. So steht denn heute das in Deutschland einzige Werk musivischer Arbeit vom Untergang gerettet, vollständig hergestellt da, und bildet, wenn auch kein Kunstwerk im ästhetischen Sinne, doch ein merkwürdiges Denkmal in der Kunstentwicklung des 11. Jahrhunderts, wie eine nicht geringe Zierde der altehrwürdigen Gereonskirche.

II.

Die Anordnung der musivischen Gruppen, wie sie Herr Avenarius hergestellt, erblicken wir auf Taf. I. Sie enthält den Grundriss des östlichen Theiles der jetzigen Crypta, die Säulenstellungen, den Altar, vier im Jahre 1821 zur Aufnahme von Reliquien in altchristlicher Form angefertigte Sarcophage [1], im Fussboden drei zur Aufnahme von Inschriften bestimmte Felder im Mittelschiff und zu beiden Seiten vor der Absis [2], und in seiner

1) Die älteste Erwähnung finde ich in dem kleinen Buch: Heinen, Der Begleiter auf Reisen in Deutschland. Cöln 1808. I, p. 219; dann in der Geschichte über die Erbauung und Stiftung der Kirche zum h. Gereon. Köln bei Mennig. 1824. Dort heisst es: »Hier sieht man (in der Crypta) die Merkwürdigkeiten des Alterthums, die gesammelten Ruinen denkwürdiger Steinmosaik auf dem Boden: Köpfe, Hände, Füsse, Kleidung von Menschen, Thieren und andern Gestalten; alles in bunter Zerstreuung durcheinander, von farbigen Steinen künstlich eingelegt.«

2) Gottfr. Kinkel, Geschichte der bildenden Künste. Bonn 1845. p. 232.

3) Verhandlungen des Internationalen Congresses für Alterthumskunde und Geschichte zu Bonn im September 1868. Herausgegeben von Prof. Dr. Ernst aus'm Weerth, I. Generalsecretair des Congresses. Bonn 1870. p. XX.

4) Zu meinem Bedauern blieb ich nicht in der Lage, die mir übertragene Oberleitung auszuüben, nachdem der Wiethase'sche Plan, wie überhaupt meine Rathschläge nicht eingehalten wurden.

5) Um eine Wiedereinführung mosaicirter Fussböden vorzubereiten, bin ich des Auftrags der k. Staatsregierung zur Wiederherstellung der römischen Mosaikböden in Nennig und Fliessem gewärtig. Es wird sich bei dieser Gelegenheit die Ausbildung einer vergrösserten Anzahl von Mosaikarbeitern ermöglichen.

1) Nach der Notiz auf p. 65 des Anmerk. 1 citirten Buches von 1824.

2) Das mittelste besteht aus einer schwarzen Marmorplatte, die früher in der Art eines Tisches auf 6 niedrigen zopfigen Füssen stand und der Tradition nach (vergl. das angef. Büchlein über St. Gereon p. 64) den Ort bezeichnete, wo Erzbischof Anno den Körper des Gregorius Maurus fand und erhob. Die um den Rand der Platte in Mosaik angefertigte neue Inschrift lautet:

ganzen Ausdehnung den Mosaikboden. Neben und vor dem Altare erblicken wir drei aus grössern bunten Marmorstücken zusammengesetzte Felder geometrischer Musterung, sogenanntes opus Alexandrinum [3]. Vor den Altarstufen in 12 von einem mäanderartigen Ornamentband eingefassten Medaillons (vgl. Taf. III 1a—1c), abwechselnd bald auf schwarzen bald auf weissen mit Sternen besäten Feldern, die im ganzen Mittelalter beliebten Darstellungen des Thierkreises [4] mit ihren Ueberschriften, von denen die Namen capricornus und cancer alt, die andern bis auf einzelne Buchstaben erneut sind. In den drei Langschiffen und den beiden Thurmkapellen folgen dann 12 Darstellungen aus der Geschichte Josefs, Josuas, Simsons und Davids.

In der Beschreibung schliessen wir uns nicht der jetzigen Anordnung der Bilder, sondern der historischen Folge an.

1) Als einziger Vorgang aus dem Leben Josefs ist dessen Abenteuer mit Potiphars Frau vergegenwärtigt (1 Mos. 39. 12). Beide Figuren waren in ihren Oberkörpern erhalten, ebenso ein Theil des flatternden Gewandes und der Anfangsbuchstabe vom Namen Josef, so dass die Wiederherstellung keine erheblichen Schwierigkeiten darbot. Potiphars Weib sitzt erhöht, Josef scheint bittend vor oder vielmehr unterhalb ihres Sitzes zu stehen, während sie sein Gewand erfasst [5].

2) Ebenso nur in einer Darstellung ist die Geschichte Josuas berücksichtigt. Sie zeigt uns die beiden Kundschafter, welche Josua von Sittim nach Jericho gesandt und die dort im Hause der Rahab ein heimliches Unterkommen gefunden, in dem Augenblick, als sie von der Buhlerin heimlich durch ein Fenster in der Stadtmauer, an der sie wohnte, herausgelassen (Josua c. 2) wurden. Freilich hält sich die künstlerische Composition hier nicht an den Wortlaut der h. Schrift, nach welchem die beiden Männer an einem Seile hinabglitten. Wir sehen sie nämlich aus einem dunklen Innenraum vorsichtig durch eine grosse Maueröffnung steigen. Von oben schaut aus einem kleinen Thurmfenster Rahab zu, unterhalb deutet ein Strauch das freie Feld vor dem Thore an, welches letztere rechts fest verschlossen erscheint. Das ganze Bild ist bis auf einzelne Theile des Gemäuers vollständig erhalten [6].

Auf diese beiden Einzeldarstellungen folgen 5 sich aneinander anschliessende Momente der Schicksale Simsons.

3) Zuerst die Bezwingung des Löwen. Das 14. c. des Buches der Richter erzählt, dass als Simson mit seinen Eltern nach Thimath ging, um ein Weib zu nehmen, ein junger Löwe ihm brüllend entgegen sprang. Der Geist des Herrn gerieth über Simson und ohne Waffe zerriss er das Raubthier mit blossen Händen. Simson jung, mit langem Haar, ergreift in unserm bis auf den Löwenschweif ganz erhaltenen Bilde den Löwen, auf dessen Rücken er von hinten gesprungen, an beiden Kiefern, drückt ihn nieder und macht ihm den Garaus. Bei diesem Bilde ist auch die Namensinschrift Samson alt [7].

4) Die zweite im Anfang des 16. c. erzählte Heldenthat, die Aushebung der Thore von Gaza sehen wir leider nicht vollständig erhalten. Freilich die ummauerte oben Gaza überschriebene Stadt und zwischen 2 Thürmen die rothen Thore derselben sind unversehrt. Aber die Gestalt Simsons, der nach den Bibelworten dort bei einer Buhlerin schlafend von den Philistern, welchen seine Anwesenheit verrathen war, aufgehoben werden sollte und deshalb um Mitternacht hinwegging, die verschlossenen Thore aushebend und bis gen Hebron tragend, fehlt gänzlich. Sie wurde nach dem Vorbilde des vorigen Bildes erneuert [8].

5) Simson erwählte sich sofort (c. 16, 4) am Bache Sorek eine andere Geliebte, Delila: „Zu der kamen der Philister Fürsten hinauf und sprachen zu ihr: Ueberrede ihn und besiehe, worinnen er solche grosse Kraft hat und womit wir ihn übermögen, dass wir ihn binden und zwingen; so wollen wir dir geben ein Jeglicher tausend und hundert Silberlinge.“ Simson liegt in unserm Bilde schlummernd im Schoosse der mit einer Scheere bewaffneten Geliebten, welche, da Simson ohne langes Haar erscheint, den Verrath wohl schon begangen haben muss. Seitwärts treten zwei bewaffnete Philister hinzu. Erhalten ist nur der schlafende Simson im Schoosse Delila's, ihre sie charakterisirende Brust und die linke Hand; neu hingegen die rechte Hand, der Kopf und Stuhl Delila's, die beiden nach der 7. Gruppe charakteristisch aufgefassten, gleichsam nach der That aus dem Hinterhalt hinzutretenden Philister und die Inschrift [9].

6) Nachdem Simson also geschwächt war, ergriffen ihn die Philister, stachen ihm die Augen aus, führten ihn gen Gaza und legten ihn dort in Ketten (c. 16, 21). Diese sammt der Inschrift ganz erhaltene Gruppe, welche den von drei Philistern überwältigten Helden in einer bewegten Gruppe zeigt, ist in grösserem Massstabe und in ihren Farben auf Taf. III, 7 abgebildet [10].

7) Das tragische Ende Simsons zeigt uns der folgende Vorgang. Als Simson im Kerker die Haare wieder gewachsen und damit seine Kraft zurückgekehrt war, liessen ihn die Philister aus dem Gefängniss holen, damit er vor ihnen

---

†LAP̄ · POSIT̄ · IN · P̄M · M̄M · LOCI · QVO · ANNO · ARCH · EPSC · CORP · S · GREG · MAVRI · INVENIT · ET · ELEVAVIT · †

Die beiden andern ganz in schwarzen und weissen Mosaikwürfeln ausgeführten Felder nehmen zwei auf die Entstehung und Wiederherstellung des Fussbodens bezügliche Inschriften auf, deren erste lautet: HOC MVSIVVM — — (fehlt noch die Zeitbestimmung) POSTER̄ · TEMP · DESTRVCT · Die zweite Inschrift enthält die Worte: REFECTVM · A · DNI · MDCCCLXVII · V · AD · MDCCCLXXI ·

3) Das viereckige Teppichstück vor dem Altar besteht aus schwarzem, weissem und grauem Marmor und ist wenig sorgfältig gearbeitet. Die beiden Rosetten sind aus rothen und graublauen Marmorstreifen besser zusammengesetzt. Auf das opus Alexandrinum kommen wir weiter in der IV. Abtheilung zu sprechen.

4) Darstellungen des Thierkreises kommen im Alterthum wie im Mittelalter häufig vor. Man begegnet ihnen am Rhein in römischer Zeit auf dem Denkmal zu Igel, im 11. Jahrh. am Westportal der Kirche zu Brauweiler und in den Mosaikböden der Kirchen St. Bertin zu St. Omer und St. Remi zu Rheims. Sie werden ferner als vorkommend erwähnt in einem Mosaikboden von St. Denis und an den Portalen von Notre Dame, Ste Geneviève und St. Germain-des-Près zu Paris, der Cathedralen von Tournai, Cambrai, Arras, Chartres, Autun, Auxerre, Poitiers, Strassburg, Bourges, Sens, Issoire, Bazas, Civray, Bordeaux, Surgères, Vezelai, Bourg-Argental. Vgl. Piper, Mythologie der christl. Kunst II p. 285 ff. Kugler, Kl. Schr. II, p. 88. aus'm Werth, Kunstdenkm. III. p. 39. Otte, Handbuch d. k. Kunstarchäologie II p. 883 und Wallet, Description d'une crypte et pavé mosaique de St. Bertin. St. Omer 1863. p. 32. Die schönste Ausbildung dieser Sternbilder auf Mosaikböden findet sich im 13. Jahrhundert in der Taufkapelle zu Florenz und der Kirche St. Miniato bei Florenz in opus tesselatum. Eine Abbildung des erstern befindet sich auf dem Schlussblatte dieses Buches. Thierkreisbilder aus dem 10. Jahrhundert sind in den Resten eines Mosaikbodens in der Kirche St. Giovanni Evang. zu Ravenna erhalten. Vgl. Text zu Tafel XI.

5) Die neue Inschrift lautet: Reliquit pallium in manu eius.

6) » » » » Rahab et duo exploratores.

7) » » » » Dilacerat leonem quasi hoedum.

8) » » » » Samson portas urbis portat in montem.

9) » » » » Reclinanti in sinu Dēl. forcipe crines raduntur.

10) Die alte Inschrift lautet: Samson ab inimicis excecatur.

spiele. Da erfasste er die Säulen des Saales, dass derselbe zusammenfiel und alle begrub (c. 16, 29—30). Leider ist die obere Hälfte des Bildes nicht erhalten, sondern nur der untere, die beiden todten und einen lebenden Philister enthaltende Theil nebst dem zusammenbrechenden Mauerwerk [11].

Hieran schliessen sich 5 Darstellungen aus dem Leben Davids.

8) Am meisten zerstört unter denselben ist die erste, welche als Berufung und Salbung des Sohnes Isai zum Könige Israels nach der Erzählung [12] I. Samuel c. 16 hergestellt wurde. Erhalten waren hier freilich nur die mittlern Körpertheile beider Figuren, der halbe Kopf Davids und ein Stück Stab in dessen rechter Hand. Letzteres führte als charakteristisches Merkmal gerade zu der Annahme, den auserwählten Hirtenknaben in seinem Träger zu erkennen [13]).

9) Als bald darauf die Juden von den Philistern mit Krieg überzogen wurden, sah David, der seinen im Heere befindlichen Brüdern Nahrungsmittel bringen sollte, den Riesen Goliath in dem Augenblicke, als derselbe prahlend zum Zweikampf aufforderte. David entbrannte vor Kampfeslust. Saul aber sprach zu ihm: Du bist ein Knabe und vermagst nicht wider diesen Philister zu streiten. Da erzählte David, wie er einst einen Löwen, der ein Schaf seiner Heerde hinwegtrug, überwand (1. Sam. 17, 34). Unsere Gruppe, welche bis auf die Ueberschrift und die am Boden das freie Feld andeutenden Blumen unversehrt ist, vergegenwärtigt diese Erzählung. David ergreift von hinten den Löwen, während das gerettete Schaf [14] sich ängstlich umschauend hinwegeilt. In grösserem Massstab und in Farben finden wir das Bild auf Taf. II, 9.

10) Saul liess darauf David zum Zweikampfe gehen (c. 17, 38) und sprach: Gehe hin, der Herr sei mit dir. David aber legte die ihm gegebene Rüstung wieder ab, nahm seinen Stab, 5 glatte Steine aus dem Bache und die Schleuder. Goliath verachtete den Knaben. David aber ergriff einen seiner Steine aus der Hirtentasche und schleuderte denselben so mächtig gegen Goliath's Stirn, dass er hineinfuhr und der Riese auf sein Angesicht fiel. Unser Bild besteht aus 3 Figuren. Mit Schild und Speer bewaffnet steht links vom Beschauer die mächtige Gestalt Goliath's, vor ihm in schleuderndem Anlauf der kleine kühne Hirtenknabe. Hinter diesem in erhöhter Stellung sieht man den Rest einer dritten nicht näher zu bestimmenden Person, welche man geneigt ist, als Träger der von Saul an David gegebenen und von Letzterem wieder abgelegten Waffen anzusehen. Die Figur ist in diesem Sinne restaurirt, könnte aber auch nach Analogie der Darstellung in dem Anmerk. 17 citirten Manuscripte eine symbolische Gestalt z. B. der Allmacht gewesen sein. Genau nach dem Bibelworte, dass dem Riesen der Stein in die Stirne fuhr, sehen wir denselben dort von Blut umflossen vom Künstler angebracht. Von den beiden Streitern ist die Gestalt Davids mit ihrer Beischrift ganz, Goliath bis auf die Beine und den linken Fuss erhalten [15].

11) David tödtet darauf den durch den Schleuderwurf hingestreckten Feind, indem er dessen Schwert ergreift und ihm damit den Kopf abschlägt (Sam. c. 17, 50—51). Beide Figuren sind wie die Beischrift „David" unversehrt auf uns gekommen. In dem Streben nach Naturwahrheit erwecken dieselben einen fast komischen Eindruck durch die auch im vorigen Bilde schon angedeutete Verschiedenheit der Körpergrösse und das daraus hervorgehende Bemühen des kleinen David an den Kopf Goliaths zu gelangen. Goliath kniet gleichsam wie aus Gefälligkeit nieder, damit David an ihm heraufklimmen und ihm den Kopf bequem abschneiden kann. Dies geschieht in grosser Anstrengung, indem der kleine Held mit der linken Hand das Riesenhaupt niederdrückt und mit der Rechten das Schwert nicht etwa zum Schlag, sondern zum Schneiden ansetzt. In grösserem Massstab und in Farbe vergegenwärtigt Taf. II, 11 diesen Vorgang [16].

12) Vollständig im ursprünglichen Zusammenhang erscheint die Hauptdarstellung des ganzen alttestamentlichen Cyclus (Taf. II, 12). Der thronende König David nach den Worten der h. Schrift (2. Sam. 7, 1): „Da nun der König in seinem Hause sass, und der Herr ihm Ruhe gegeben hatte von allen seinen Feinden umher, sprach er zu dem Propheten Nathan: Siehe, ich wohne in einem Cedernhause und die Lade Gottes wohnt unter den Teppichen." Die unversehrte alte Ueberschrift: Domus cedrina belässt keinen Zweifel darüber, dass der Künstler gerade diese Bibelstelle illustriren wollte. David sitzt in der Weise mittelalterlicher Könige, angethan mit einem auf der rechten Schulter durch eine Agraffe gehaltenen Pluviale, Krone, Scepter und Reichsapfel unter einer von zwei Thürmen flankirten Bogenhalle. Zu beiden Seiten steht je ein Gewappneter. Wäre die erwähnte Ueberschrift und die Beischrift: D a v i d R e x nicht vorhanden, so würde man in diesem Thronenden kein Bedenken tragen, ebenso gut einen deutschen Kaiser oder französischen König des 12. Jahrhunderts zu vermuthen.

Die Person Davids ist im ganzen Mittelalter Gegenstand künstlerischer Darstellungen gewesen und es fehlt deshalb unsern Gruppen nicht an mannigfachen Parallelen. David mit der Schleuder erscheint schon in den Gemälden der Catacomben. Besonders reich daran sind die Miniatüren des 9. Jahrhunderts. In einer griechischen Psalmenhandschrift der Pariser Bibliothek befindet sich ein ganzer Cyclus aus der Geschichte Davids, den wir um so mehr bedauern hier nicht wieder geben zu können, als er z. B. die gleichen Momente wie das Mosaik von St. Gereon: Salbung, Löwenkampf, Ueberwindung Goliaths behandelt [17]). D a v i d a l s h e i l i g e r S ä n g e r mit der Harfe, umgeben wie in Cöln von den beiden Kriegern C e r e t h i und E t p h e l e t i und nach I. Chronik 15, 19 und 16, 42 von H e m a n, A s s a p h, E t h a n und J u d i t h i n, welche musicirend der Einholung der

---

11) Concutit columnas domus principis Philistaeorum.

12) Und der Herr sprach zu Samuel: Wie lange trägst du Leid um Saul, den ich verworfen habe, dass er nicht König sei über Israel? Fülle dein Horn mit Oel und gehe hin, ich will dich senden zu dem Bethlehemiter Isai; denn unter seinen Söhnen habe ich mir einen König ersehen. Samuel that wie ihm der Herr gesagt.

13) Die neue Inschrift lautet: Samuel oleo ungit David.

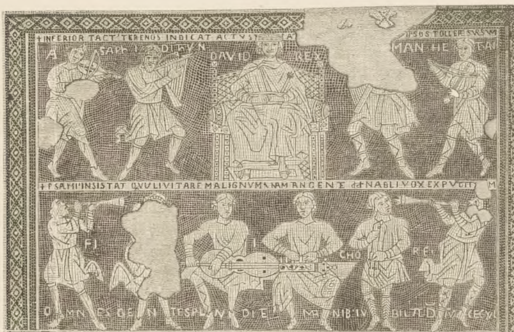
14) » » » » David de ore leonis arietem eruit.

15) Die neue Inschrift lautet: Iniicit lapidem in frontem Philistaei. Dass die auf Taf. I an den betreffenden Stellen eingeschriebenen Inschriften im Wortlaute von den im Texte mitgetheilten hier und da variiren, beruht auf Veränderungen, die nach Ablieferung der Tafel im Mosaikboden vorgenommen und nicht zeitig vermeldet wurden.

16) Die neue Inschrift lautet: Praecidit gladio caput Philistaei.

17) Manuscrit grec. No. 139. Labarte, Histoire des arts industriels III. p. 48.

Bundeslade voranschritten, sieht man in einer Reihe von Miniaturen, so in den beiden Bibeln Karl des Kahlen zu Paris [18] und Rom [19] und in dem Gebetbuch dieses Herrschers zu Paris [20]. Thronend wie in unserm Mosaik — freilich von seiner Orchestra umgeben — vergegenwärtigen ihn drei bedeutsame mittelalterliche Kunstdarstellungen. Zunächst eine Miniatür des 9. Jahrhunderts in Folcards Codex aureus auf der Bibliothek zu St. Gallen, wo der auf dem Throne sitzende junge König die eigenthümlich gebildete Leyer [21] noch mit dem Plectron schlägt; seitlich erscheinen zwei Musici, unten zwei Tänzer [22]. Ohne Plectron die Leyer schlagend [23] und weniger edel gebildet, zeigt Notkers Psalmenbuch des 11. Jahrh. auf derselben Bibliothek fast die gleiche Composition [24]. Für den gegenwärtigen Zusammenhang ist aber die dritte Darstellung die wichtigste, weil sie einer Reihe von italienischen Mosaikböden angehört, die ohne Zweifel, wie wir weiterhin sehen werden, in unmittelbarem Zusammenhang mit demjenigen von



St. Gereon stehen. Dieselbe stellt, wie der vorstehende Holzschnitt veranschaulicht, den thronenden mit Krone und Scepter geschmückten König Israels inmitten eines Orchesters von zehn Personen dar. Die neben dem Throne im Tanzschritt auf Harfen und Violinen Musicirenden sind gleich dem König durch ihre Namensbeischriften, Assaph, Idithun, Heman, Hethan bezeichnet. Die untern, inschriftlich Filii Chore [25], die Söhne Korahs benannten und wie die obern durch ihre Instrumente und Costüme nach ihrer Zeitentstehung charakterisirten Hebräer [26] erscheinen als die Sänger des 47. Psalms: Omnes gentes plaudite manibus, iubilate deo in voce exaltationis. Leider sind die verherrlichenden Verse des ganzen Vorganges, die vier Hexameter:

Inferior tact(us) terenos indicat actus,
At .... ipsos tollere sursum
Psalmi(s) insistat qui vult vitare malignum
Nam tangente dd (David) nabli vox expulit ... (m)

theilweise zerstört [27]. Ebenso die äussern Hälften der beiden ersten und zwei der mittlern Figuren. Das Mosaik befand sich früherhin im Fussboden der Kirche St. Maria maggiore in Vercelli, gehört frühestens dem Ende des 11. Jahrhunderts an und ist zu Grunde gegangen. Unsere Abbildung entstammt einem Schriftchen [28] des vorigen Jahrhunderts, welches mir nur in einem auf der königl. Bibliothek zu Turin befindlichen Exemplar bekannt geworden ist.

Auch französische Mosaikböden des 11. Jahrhunderts zu Rheims und des 12. Jahrh. zu St. Omer enthalten Einzeldarstellungen des königlichen Sängers mit der Harfe [29]. In die gleiche Zeit gehören auch zwei Miniaturen eines Psalteriums aus der Kirche zu Polirone bei Mantua, von denen die eine den thronenden König mit seinen vier Musici, die andere ihn mit denselben und vielem Volk vor der Bundeslade zeigt [30].

Man hat die zwölf Bilder des Mosaikbodens von St. Gereon als Sinnbilder und Verherrlichungen der vier Cardinaltugenden ausgegeben: David für die Weisheit, Simson für die Stärke, Josua für die Klugheit und Joseph für die Keuschheit, eine Behauptung, für die nicht allein jegliche Begründung fehlt, sondern die auch, wie die weitere Erörterung ergibt, durchaus unwahrscheinlich bleibt.

---

18) Dieselbe ist in der Mitte des 9. Jahrh. in Tours geschrieben und befindet sich im Louvre. Labarte III. p. 107.

19) Auch diese Bibel, welche einen kostbaren Schatz der Benedictiner von St. Paul in Rom bildet, wurde Mitte des 9. Jahrhunderts inschriftlich von Ingobert (in Frankreich) geschrieben. Agincourt, der (Malerei Taf. XL—XLV) in sehr mittelmässigen Abbildungen die Bilder mittheilt, übersieht die Inschrift, indem er das Manuscript für italienisch hält. Labarte III. 117.

20) Abgebildet bei Labarte, Album Taf. LXXXIX. Man vergl. David die Leyer spielend in einem Psalter der Pariser Bibliothek (n. 30), abgebildet in dem Werke les arts somptuaires.

21) Sie besteht aus einem ganz schmalen, oberwärts in eine scheibenförmige Ausrundung übergehenden Brett.

22) Dieselben, hier wie im Gebetbuch Carl des Kahlen, charakterisirt durch ein mimisches Attribut, nämlich einen über den Kopf geschwungenen und vermittelst des Luftzuges der Bewegung bogenförmig emporgehaltenen Gewandstreifen, finden sich schon in einem griechischen Manuscript des 6. Jahrhunderts. Labarte Taf. LXXIX.

23) Wir erwähnen dies, weil Scheffel in Ekkehard p. 382 Anmerk. 79 das Plectron als vorhanden anführt.

24) Eine schlechte Abbildung befindet sich in Cooper's Acta et Foedera Rymeri. London 1842. Waagen, Deutsches Kunstblatt 1850. p. 147, setzt das Ende des 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts geschriebene Manuscript (Notker † 1022) irrig ins 12. Jahrhundert.

25) Von dem Worte Filii sind zwei Buchstaben zerstört.

26) Assaph und Ethan sind mit Violinen versehen, deren Gebrauch nicht vor dem 12. Jahrhundert angenommen wird. Eins der ältesten Vorkommen derselben zeigt ein Glasfenster im Dom zu Troyes, in welchem David die Violine spielt. Auch das von den beiden mittleren Personen der untern Reihe gespielte Organistrum ist zwar schon seit dem 9. Jahrhundert vorhanden, aber häufig erst im 12. und 13. Jahrh. M. vergl. Hattemer, Denkm. d. M. A. 3, 586. Weiss, Costümkunde d. M. A. p. 853. Lacroix, les arts en moyen âge. 1869. p. 224.

27) Diese vier Hexameter dürften etwa wie folgt zu ergänzen sein:

Inferior tactus terrenos indicat actus.
At *regens cursum iubet* ipsos tollere sursum.
Psalmis insistat qui vult vitare malignum,
Nam tangente David nabli vox expulit *istum*.

Dass der zweite Hexameter durch einen Mittelreim zu theilen sei, war nach der Analogie des ersten mit Sicherheit anzunehmen. Nach dem Sinne des Eingangs dieser Verse lassen die Musiker der unteren Reihe irdische Melodien ertönen. Der zweite Hexameter deutet im Gegensatz zu diesen auf die gottgeweihten Weisen hin, welche David dem Saitenspiel zu entlocken weiss. In den beiden letzten Versen wird dann offenbar auf den bösen Geist Sauls angespielt, den David mit seiner Leyer (nablum) zu bannen wusste. Das Nablum dürfte auf das in unserm Bilde von Idithun gespielte Instrument zu beziehen sein, welches nach Gesenius, Lex. hebr. sub voce נֵבֶל und Allioli, Handbuch der bibl. Alterthumskunde 3. Abth. p. 107 zehn Saiten hat. Bei andern Autoren wird das Nablum häufig mit dem von den mittlern Figuren der untern Gruppe gespielten Organistrum verwechselt.

28) Delle Antichita della chiesa maggiore di Santa Maria di Vercelli. Dissertazione sopra un Mosaico del Orchestra Davidica. Vercelli 1785. Eine Copie daraus ist publicirt in Didron's Annalen t. XX.

29) David auf dem Throne mit der Harfe und vor ihm ein Levit den Psalter haltend, sieht man in einem Medaillon des Mosaikfussbodens der Kirche St. Bertin in St. Omer. Abgebildet bei Wallet, Description d'une crypte et d'un pavé mosaique de l'ancienne eglise de St. Bertin. St. Omer 1863. Ebendaselbst p. 14 das Nähere über das untergegangene Mosaik von St. Remi in Rheims.

30) Carlo d'Arco, delle Arti e degli Artefici di Mantova. 1857. I. Tafel 6 und 7.

III.

Nachdem wir alle wiederhergestellten Darstellungen des Cölner Mosaikbodens überblicken, müssen wir uns wohl die Frage vorlegen, ob die gewählte Anordnung auch die ursprüngliche und somit die richtige sei. Die Beantwortung dieser Frage wird von der Voraussetzung auszugehen haben, dass nach dem in der Kunst des Mittelalters überhaupt herrschenden Bildungsprincip für Reihen-Darstellungen einzelner Vorgänge, die erste Anlage keine zufällige oder gar beliebige, sondern sicherlich nur eine streng cyklische sein konnte. Bei der Beschreibung wurde aus diesem Grunde die historische Reihenfolge gewählt und kaum wird man irren, wenn man dieselbe als die ursprüngliche ansieht. Anders dürfte sich die Gruppirung gestaltet haben, falls Scenen des alten und neuen Testamentes als Paralleldarstellungen eines gleichen Gedankens gegenübergestellt worden wären. Von solchen hat sich aber in St. Gereon keine Spur vorgefunden.

Schwerlich vermag man deshalb dem Verfahren des Künstlers in Bezug der zusammenhangslosen Anordnung der einzelnen Vorgänge beizupflichten. Ebenso wenig kann man das architectonische Gerüst dieser Anordnung anerkennen. Vergleicht man damit die aus farbigen Marmorplättchen in den buntesten Abwechslungen und Verschlingungen geometrischer Muster von römischer Zeit bis zum 13. Jahrhundert hergestellten Fussböden in sogenanntem opus Alexandrinum, auf welches im IV. Abschnitt zurückzukommen sein wird, so bleibt es sehr unwahrscheinlich, dass die einzelnen Darstellungen des Cölner Bodens alle ohne Unterschied in viereckigen Rahmen gelegen haben sollten. Abgesehen davon, dass dadurch einzelne Gruppen, wie z. B. David mit dem Löwen (Taf. II, 9) offenbar in eine zu grosse Raumfläche gelangen, widerstrebt eine solche Einförmigkeit dem Geiste alter Kunst. Für die Bilder des Thierkreises wird sich nach Analogien ebenso eine andere Placirung als die wahrscheinlichere [1] ergeben. Wo nämlich auch immerhin der Mosaikboden ursprünglich belegen war. — hier lag er, wie sich weiterhin ergibt, gewiss nicht — da werden sich um den freistehenden Altar als der Centralsonne der ganzen Raumanlage im Halbkreise die Medaillons des Thierkreises und zu beiden Seiten vor demselben die vier Cardinaltugenden befunden haben. Denn dass auch diese veranschaulicht waren, lässt eine grössere Anzahl bei der Restauration unverwendbar gebliebener gleichartiger Stücke von Gliedmaassen, Bäumen und Inschriften und darunter ein Inschriftfragment mit dem Worte Forti über den Resten einer Figur, ein anderes mit der Silbe Tem, welche offenbar den Bezeichnungen der Fortitudo und Temperantia angehören, mit Recht vermuthen. Beklagenswerth erscheint desshalb die Unterlassung gründlicherer Nachsuchungen, um auch die Wiederherstellung dieser und noch anderer Theile des Mosaiks bewerkstelligen zu können [2].

Betrachten wir das Werk bezüglich seiner künstlerischen Bedeutung, so ergibt sich sofort, dass es nicht auf der Höhe der antiken Mosaiktechnik steht. Für die gesammten Bilder und Ornamente sind nur sechs Farben in Anwendung gekommen [3] und einen sehr verschiedenartigen, bald kleinern bald grössern und wenig sorgfältigen Schnitt zeigen die Formen der Würfel. Aber auch die Zeichnung und Composition contrastirt in der Gewaltsamkeit der Bewegungen, in der Derbheit der Auffassungen, mit einem Worte in dem durchgehenden Mangel des Idealen unzweideutig gegen den Stil der Antike. Wir haben es entweder hier mit dem Ausleben, mit dem Verfall des Alterthums, oder mit dem ersten kühnen Anlauf einer naturkräftigen, aber noch durchaus ungeschickten neuen Zeit zu thun, jenes nach der vom Volksglauben glücklich überwundenen Furcht vor dem Weltuntergange im Jahre 1000 erwachenden Aufschwunges der Künste [4]. Alle charakteristischen Merkmale entscheiden für diese neue Zeit: die Art der Costüme, lange Tuniken mit buntem Randbesatz, enge Hosen, spitze Schuhe, längliche Schilde und zweischneidige, mit mächtigem Griff versehene Schwerter (vergl. Taf. II, 11) [5]; das materielle, fast kindische Gebahren des gleich einem Fleischer an der Enthauptung Goliaths mühsam arbeitenden Knaben David und das geduldig höfliche Verharren des zu diesem Zwecke niederknieenden Riesen; die im Ringen nach Naturwahrheit zur Rauferei gewordene Blendung Samuels (Taf. III, 7) u. s. w. In einzelnen Figuren, z. B. den Kundschaftern Josua's, dringt die Gestaltung bis zur Schönheit vor, und doch wiederum entbehren alle Gesichter vollständig eines verschiedenartigen und entsprechenden Ausdrucks; aber im Bestreben nach Naturtreue keineswegs der blühenden Wangen, die freilich nur in unvermittelten rothen Flecken wiedergegeben sind. Alles charakterisirt den noch ungelenken Zustand eines lebhaften Entwicklungsprocesses, aber entfernt kein absterbendes Schaffen [6]. Auch die Buchstabencharaktere der alten Inschrifttheile, besonders das Vorkommen der runden und viereckigen Formen der Buchstaben E und C [7], deuten auf das 11. Jahrhundert. Endlich passt zu dieser Zeitstellung auch die Bauperiode desjenigen Theiles der Kirche, für welchen das Mosaik ursprünglich bestimmt war. Denn es hat sich hinreichend erwiesen, dass die anfänglich allgemein gehegte Ansicht, der Mosaikboden habe in jener im 12. Jahrhundert erbauten östlichen Hälfte der Crypta, in welcher seine Reste sich vorfanden, ursprünglich gelegen, eine durchaus irrige war.

Bei dem, Ende des vorigen Jahres vorgenommenen Abbruch des am Aufgange des Chores befindlichen, aus dem Jahre 1766 stammenden Altares und der zu dessen Seiten befindlichen Chortreppen, fand man nämlich den in diesem Altar-

1) Den naheliegenden Vergleich bietet das p. 11 abgebildete Mosaik aus der Absis des Domes zu Hildesheim, woselbst wir im inneren Kreise zwölf Tugenden, im äusseren Halbkreise die Elemente personificirt finden.

2) A. Reichensperger sagt in seiner Schrift: Die Kirche zum h. Gereon. Cöln und Neuss 1872 p. 26: rechts vom Altar war weiss auf schwarzem Grunde ein Engel, links schwarz auf weissem Grunde ein Teufel dargestellt. In Folge welcher Wahrnehmungen der Verfasser diese Ansicht fasste, ist nicht gesagt; darauf hindeutende Reste sind mir nicht bekannt geworden.

3) Die schwarzen, weissen, dunkelrothen, gelben und grünen Würfel sind von Marmor; die hellrothen aus römischen Ziegeln und die hellgelben — besonders im Thierkreis — aus Lithographirstein hergestellt.

4) Die Bedeutsamkeit des Volksglaubens an den Weltuntergang im Jahre 1000 für die Kunstentwicklung hat meines Wissens zuerst Franz Mertens hinreichend gewürdigt und Junkmann dafür in seiner Schrift: de peregrinationibus sacris 1859 p. 19 u. 37 die charakteristischen Aeusserungen des Mönches Rudolf des Kahlen aus den Hist. Bouquet's abdrucken lassen. Otte, Gesch. d. deutschen Baukunst p. 148 betont aber mit Recht, dass der Aufschwung der Kunst im 11. Jahrhundert aus der glücklichen politischen Constellation hervorgehe.

5) Weiss, Kostümkunde des Mittelalters p. 522, 628 ff.

6) Den Unterschied zwischen Verfall und Wiederaufleben der Kunst erkennt man in charakteristischer Weise aus dem Vergleich des Cölner Mosaiks, vornehmlich der Tafeln II und III mit jenem auf Taf. XII abgebildeten von St. Giovanni Evangelista zu Ravenna. Letzteres repräsentirt den tiefen Verfall der italienischen Kunst im 11. Jahrhundert.

7) Z. B. bei der Inschrift des thronenden David Taf. II. 12; ebenso Taf. III, 7.

bau gleichsam eingeschachtelten ältern, im Jahre 1191 geweihten Altartisch und vor diesem einen jener Zeit entstammenden aus drei quadraten Compartimenten bestehenden Fussboden geometrisch geschnittener dreifarbiger Marmorplättchen [8]; dann aber unter der nördlichen Chortreppe, dicht an der Umfassungsmauer des Chores anliegend, den Rest einer noch ältern Mosaikberandung. Diese Mosaikberandung von $1^1/_2$ Fuss Breite, ungefähr 4 Fuss tiefer als der hohe Chor und 3 Fuss höher als das Niveau des Decagons liegend, befand sich offenbar noch an ursprünglicher Stelle, bildete den Abschluss eines ältern Fussbodenbelages des Chores und nach Gleichheit des Materials, der Farben und der Technik der Würfel einen zugehörigen Theil der in der Crypta gefundenen Mosaikstücke. Von selbst



ergibt sich aus dieser Wahrnehmung die Thatsache, dass somit jenes nach der Zerstörung in seinen Stücken an verschiedene Orte gekommene Mosaik den Fussboden des im 11. Jahrhundert von Erzbischof Anno errichteten und im 12. Jahrhundert bei seiner Erweiterung theilweise wieder zerstörten Chores der Gereonskirche bildete [9].

Anno liess, durch ein Traumgesicht zur Erneuerung der in ihrem ersten Bau der Kaiserin Helena von der Legende zugeschriebenen Gereonskirche veranlasst, die östliche Wand des Rundbaues durchbrechen und einen von zwei Thürmen flankirten Chor anbauen. Dieser Anno'sche Chor reicht ungefähr bis an die jetzigen östlichen Thürme und umfasst die westlichen fünf Säulenpaare der heutigen Crypta [10]. Anno weihte die beiden Thurmcapellen neben der Crypta, nämlich die Nicolaicapelle 1067, die Cäciliencapelle 1068 und den Chor selbst 1069; man darf also annehmen, dass im letzten Jahre auch der Mosaikboden des Chores vollendet war. Als nicht volle 100 Jahre später unter Erzbischof Arnold abermals ein Erneuerungsbau stattfand, der ganze Anno'sche Chor wieder durchbrochen, verlängert und der heutige Chor mit seinen Seitenthürmen zugefügt wurde, demgemäss auch eine neue innere Ausschmückung vorgenommen wurde, deren Theile wir in dem oben erwähnten aufgefundenen Altar erblicken, da schaffte man wohl das durch die baulichen Erweiterungen zu klein und beschädigt gewordene Mosaik hinweg und gab seinen Stücken ein vorläufiges Unterkommen in den mit der Crypta verbundenen Capellen der neuen Thürme. Vielleicht geschah dieses noch vor der innern Fertigstellung dieser Capellen, worauf der Umstand deutet, dass einzelne Mosaikstücke unter den Verputz der Mauern geschoben waren [11], also vor dessen Auftragung gelegt sein mussten.

8) Wir verweisen bezüglich dieses Altars auf die Mittheilung Dr. Ennen's im demnächstigen LIV. Jahrbuch des Vereins von Alterthumsfreunden. Vgl. Jahrb. XIII. p. 184. Herr Baurath Statz hatte die Gefälligkeit mir die Aufnahme des Gereons-Altars zur Verfügung zu stellen, wofür ich hiermit meinen Dank ausspreche.

9) Leider hat der Kirchenvorstand von St. Gereon weder aus eigenem Antrieb noch auf unseren besonderen Wunsch die unter der Chortreppe gefundene Berandung des Mosaikbodens weiter aufsuchen lassen. Das schriftliche Anerbieten des Vereins (von dem doch der Impuls und die Beschaffung der ersten Geldmittel zur Herstellung des Mosaiks ausging), die Kosten weiterer Nachsuchungen zu tragen, ist nicht einmal einer Antwort gewürdigt worden.

10) Dass die Anno'schen Thürme westlicher als die jetzigen Chorthürme standen und sich über der Nicolaus- und Cäcilien-Capelle erhoben, hat v. Quast zur Genüge erwiesen. Jahrb. XIII p. 172.

11) Es will mir scheinen, als wenn man damals mit einer ordnungsmässigen Verwendung der in die Crypta gebrachten Fragmente allerdings begonnen habe. Darauf deutet die Herstellung der ungefähr in ihrer jetzigen Gestalt gefundenen Rosetten neben dem Hauptaltare (Tafel I) und zweier ähnlicher vor den Altären der Thurmcapellen hin. Zu letztern hatte man sowohl römische Ziegel als Inschriftfragmente verwendet. Unser Vereinsmitglied Dr. Jos. Kamp in Cöln liess mir darüber Folgendes zugehen:

Als die vielen Hunderte von Mosaikstücken noch den Boden der Crypta von St. Gereon bedeckten, lag vor dem Altare der nördlichen Thurmcapelle ein grauer Stein und an der entsprechenden Stelle der südlichen Capelle ein rother Römerziegel, welcher später bei der Restauration sehr brauchbares Material lieferte zur Herstellung von Mosaikstiften. Beide waren rund zugehauen und bildeten die Mittelscheibe zweier in roher und primitiver Weise der Art hergestellter Rosetten, dass dieselben abwechselnd mit keilförmig zugehauenen römischen Inschriftfragmenten und mittelalterlichen Mosaikstücken umgürtet waren. Einige Theile der Inschrift dienten als Unterlage der Rosetten. Es sind im Ganzen fünfzehn Fragmente, welche alle zu einer und derselben Inschrift zu gehören scheinen. Dafür spricht zunächst das gleichartige Material (Kalkstein) der einzelnen Bruchstücke, ferner die Uebereinstimmung derselben in Höhe (26 Centimeter) und Dicke (4 Centimeter). Ganz geringe Abweichungen in dem Höhenmaasse sind dadurch entstanden, dass einige Stücke nach dem gewaltsamen Zerbrechen der Inschrift behauen worden sind, um der zu construirenden Rosette angepasst zu werden. Die Dicke der Platten varirt um einige Millimeter, was daher rührt, dass die Fragmente theils zu der Rosette selbst verwandt und so im Verlauf der Jahrhunderte ausgetreten wurden, während die als Unterlage verwandten Bruchstücke ihre vollständige Dicke behielten. Für die ursprüngliche Zusammengehörigkeit spricht endlich der gleichartige Charakter der Buchstaben, welcher die Inschrift in die bessere Zeit verweist, und die genau übereinstimmende Grösse der Buchstaben. Die Inschrift bestand nämlich aus zwei Reihen, deren untere nur zum Theil ausgefüllt war. Dadurch ergibt sich folgende Reihenfolge der Fragmente, deren Zusammensetzung besonders durch den schon oben erwähnten Umstand erschwert wird, dass die einzelnen Stücke an den Seiten wieder behauen worden sind.

Die Buchstaben der oberen Reihe sind acht, die der unteren 5 Centimeter hoch. Nro. 1 (drei Stücke) hat in der oberen Reihe die Hälfte eines V, ein fragmentirtes M und I, vielleicht der Rest von F oder P. Hier hat sich Kalk festgesetzt, den ich auf künstliche Weise nicht zu entfernen wagte, um nicht den Stein selbst zu verderben. In der unteren Reihe steht I, der obere Theil eines I und ein fragmentirtes O. In Nro. 2 (2 Stücke) war der erste Buchstabe der oberen Reihe A, der zweite E, der dritte F oder E. In der unteren Reihe steht S, A und der Rest von P, F oder E. Nro. 3, zu der unteren Reihe gehörig, wie man aus den kleinern Buchstaben sieht, hat ein halbes V und den Rest von F oder P. In Nro. 4 (5 Stücke) steht oben ein halbes R, ein Stück von F oder P; O und P, dessen Rundung nicht mehr vollständig. In der unteren Reihe IO. Nr. 5 (3 Stücke) hat ein fragmentirtes R und ein halbes N. Auf Nro. 6 steht nur S.

/ M I\ \ E F   R F O P   R N | S
I ' C   S A F   / F   ' I O
1   2   3   4   5

Im Vergleich zu ihrer Höhe hatte die Inschrift eine grosse Breite und bestand aus mindestens drei Platten. Der Anfang ist nicht erhalten. Mit Nro. 4 beginnt eine neue Platte, was aus der noch ganz intacten linken Seitenfläche hervorgeht. Den Anfang einer folgenden Platte deutet das noch erhaltene Stück der linken Seitenfläche von Nro. 5 an.

Eine auch nur an die Wahrscheinlichkeit grenzende Wiederherstellung der Inschrift ist mir nicht gelungen, und daher begnügte ich mich mit der möglichst getreuen Wiedergabe der Fragmente in der Ueberzeugung, dass mit unberechenbaren Möglichkeiten der Wissenschaft kein Dienst geleistet wird. Vielleicht werden die fortgesetzten Restaurationsarbeiten in der Gereonskirche neue Reste, die zur Aufklärung dienen, zu Tage fördern. Allerdings habe ich in dieser Be-

Es bleibt nun die weitere Frage zu beantworten, ob Mitte des 11. Jahrhunderts Anno den Mosaikboden des Chores von St. Gereon in Deutschland, also an Ort und Stelle anfertigen liess, oder aber denselben — in der Weise wie Carl der Grosse Mosaik und Marmor zur Ausschmückung seiner Aachener Pfalzcapelle aus Italien herbeiholen liess — von jenseits der Alpen mitbrachte.

Dass der gewaltige, von übermächtigem Ehrgeiz beherrschte Anno, der als Staatsmann die Geschicke des deutschen Reiches bestimmte, nicht ohne Einfluss auf die Kunstentwicklung des 11. Jahrhunderts blieb, beweisen innerhalb und ausserhalb der Stadt Cöln seine vielfachen Kirchenbauten [12]. An einem andern Orte habe ich mich über die Wahrscheinlichkeit ausgesprochen, dass in der von Anno gegründeten Benedictinerabtei Siegburg eine Werkstatt kirchlicher Kunst und vorzüglich der Emaille-Malerei bestanden habe [13]. Gibt man diese Thatsache zu, so liegt die Annahme nahe, dass Anno nicht lediglich den Impuls zu einer der decorativen Künste, sondern zur decorativen kirchlichen Kunst überhaupt gab und im Hinblick seiner vielfachen Kirchenbauten dabei die Einführung der bis dahin in Deutschland kaum gekannten, in Italien aber in allgemeinster Mode befindlichen figurirten Mosaikböden nicht übersah. Aus der nahen Verwandtschaft des Mosaiks von St. Gereon mit den Musiven gleicher Zeit in solchen Städten Italiens, die der Cölner Erzbischof in seiner Eigenschaft als Reichskanzler unmittelbar vor und nach seinem Verschönerungsbau von St. Gereon besuchte, ergibt sich ferner, dass dieselben aus einer gleichen Schule des Kunsthandwerks hervorgingen. In einer Zeit, wo man Mosaiken anzufertigen verstand, also auch deren Verfertiger an jeglichen Ort, wo man ihre Werke bedurfte, hinsenden konnte, wird man ganz gewiss nicht zu dem schwierigeren Verfahren, musivische Fussböden über die Alpen nach Deutschland zu transportiren [14], übergegangen sein, anstatt zur Erlangung dieser Schmuckart für deutsche Gotteshäuser den leichtern Weg durch Herbeiholung der italienischen Künstler über die Alpen zu wählen. Anno war wiederholt in Italien. Im Jahre 1064 befand er sich auf dem Concil zu Mantua [15]. Vier Jahre darauf, im Jahre 1068, zog er im kaiserlichen Auftrag in Gemeinschaft mit Herzog Otto durch Ober-Italien, in der Fülle kaiserlicher Macht dort Recht sprechend, Landtage abhaltend und Steuern einziehend. Im Jahre 1070 finden wir ihn im Kloster Fructuaria bei Turin. Von dorther nahm er Mönche mit sich, um seine neue Stiftung Siegburg nach Fructuaria's Muster in Strenge und Frömmigkeit einzurichten. Auch die Kaiserin Agnes, die Mutter Kaiser Heinrich IV., die sich mit Vorliebe im Kloster Fructuaria aufhielt, kam nach sechsjährigem Aufenthalte in Italien, von einer grossen Schaar von Mönchen begleitet, 1072 nach Deutschland zurück [16]. Gerade in Ober-Italien, wenige Stunden von Mantua, in St. Benedetto Polirone (Taf. V), und in der Landschaft des Klosters Fructuaria in Piemont, findet sich die grösste Anzahl der dem Cölner Mosaik ähnlichen musivischen Fussböden (Taf. VII. IX. X. XI und die Holzschnitte von Ivrea, Aequi und Vercelli). Sind nicht vielleicht die aus Fructuaria in die Cölner Diöcese gekommenen Mönche gerade diejenigen gewesen, welche das in ihrer heimathlichen Provinz geübte Kunsthandwerk an den Rhein verpflanzten, und übten sie es nicht vielleicht zuerst in demjenigen Baue aus, der dem strenggläubigen Anno durch ein Traumgesicht zur Verherrlichung empfohlen war?

Aus einer vergleichenden Uebersicht der Mosaiken, die im 11. Jahrhundert einerseits in Deutschland, andrerseits in Italien geschaffen wurden, wird sich unsere Ansicht bestätigen, dass Anno italienische Künstler nach Deutschland berief [17].

IV.

Figurirte Marmorböden, sei es aus geometrisch geschnittenen kleinern und grössern bunten Marmorplättchen, sogenanntem opus tesselatum oder alexandrinum [1], wie man es in Pompeji, den römischen Kaiserpalästen und den italienischen Basiliken findet; sei es aus kleinern Marmorwürfeln, opus vermiculatum, in deren schwieriger Herstellung das Alterthum so Wunderbares leistete, — man denke nur an die Alexanderschlacht und das Taubenmosaik — blieben in Italien bis zum 14. Jahrhundert in Anwendung [2].

ziehung eine sehr traurige Erfahrung gemacht. Als ich vor Kurzem in die Gereonskirche ging, um die beim Abbruch des alten Gereons-Altars beschäftigten Arbeiter zu fragen, ob sie daselbst nicht Steine „mit Schriften“ gefunden hätten, erklärte mir ein Steinmetz, er habe einen dort gefundenen Inschriftstein wieder verarbeitet für den neuen Altar, und von mir aufmerksam gemacht führte er mich zu einem Haufen von Architecturstücken, aus welchem ich mit seiner Hülfe eine antike Grabschrift und zwei kleine Inschrift-Fragmente heraussuchte. Wie weit diese Vernachlässigung der Reste alter Cultur dem Kirchenvorstand von St. Gereon zur Ehre gereicht, mag er selbst ermessen; ich will nur hiermit constatiren, dass bis auf den heutigen Tag noch vielfach ein unverantwortlicher Vandalismus getrieben wird, und dass für die Erhaltung der alten Denkmäler Seitens der Königl. Regierung noch sehr viel geschehen kann und geschehen muss.

12) Ennen, Geschichte der Stadt Cöln. I, p. 715 ff. Aeg. Müller, Anno II. der Heilige, p. 130 ff.

13) Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des Mittelalters in den Rheinl. III, p. 17 u. 22.

14) Es ist etwas wesentlich Andres, wenn Carl d. Gr. im 9. Jahrh. Mosaiken von Ravenna nach Aachen translocirte, da zu seiner Zeit die Mosaik-Technik im Vergleich zum 11. Jahrhundert in Verfall und es jedenfalls damals schwieriger war, Kunsthandwerker zu gewinnen.

15) Lindner, Anno II. der Heilige, Erzbischof von Cöln. Leipz. 1859, p. 44.

16) Ebendaselbst p. 61, 64, 71 und die Regesten p. 111 ff.

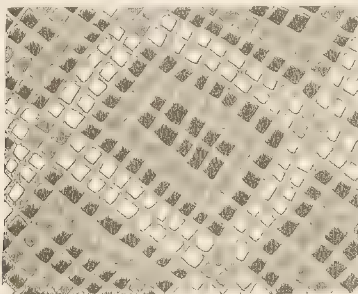
17) Zur Bestätigung meiner Ansicht, dass der Mosaikboden von St. Gereon eine an Ort und Stelle gefertigte Arbeit sei, dient das Ergebniss der mineralogischen Untersuchung des verwendeten Materials, welches nur einheimische Steinarten constatirte.

1) Opus Alexandrinum nennt man ursprünglich ein zweifarbiges, grün und rothes Platten-Mosaik geometrischer Muster, welches von dem Kaiser Alexander Severus eingeführt und nach ihm benannt sein soll. Diese Ansicht beruht auf einer interpolirten Stelle des Lampridius, Sever. 25, 7: Alexandrinum opus marmoris de duobus marmoribus hoc est porfyretico (roth), et Lacedaemonis (grün nach Plinius hist. nat. 36, 11), primus instituit in Palatio exornatis hoc genere marmorandi — — — und entspricht keineswegs der historischen Wahrheit. Buntes Plattenmosaik kennt nach der Palastbeschreibung des Königs Ahasver im Buch Esther 1, 6 der Orient schon weit früher. Von dort wird es sich in Egypten und besonders in Alexandrien um so mehr eingebürgert und den Namen opus alexandrinum angenommen haben, weil daselbst Porphyr, Syenit und sonstige bunte Steinarten heimisch waren. Vgl. Reusens, Éléments d'archéologie chrét. 1872. I. p. 188. Ueber die oft widersprechenden Benennungen der Mosaikarten vergl. man Ciampini, Monum. Vet. Aufl. I, p. 78 ff. O. Müller, Handbuch der Archäologie. 3. Aufl. p. 453. Haas in den Mittheil. d. k. k. Centralcommission 1859 p. 175 und Labarte, Histoire des arts industriels IV p. 155 ff.

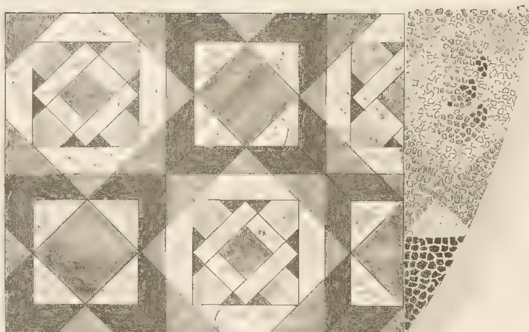
2) Fussboden dieser Gattung aus dem Alterthum finden sich in den Kaiserpalästen und in den Thermen des Caracalla zu Rom wie in Pompeji (abgeb. im 8. Jahrg. der Encyclopädie d'Architecture) im Rheinlande in einzelnen Resten in der Basilika zu Trier. Im Mittelalter haben sich dieselben vermittelst Hinzunahme vergoldeter Glaswürfel besonders in Italien durch die Familie der Cosmaten im 12. und 13. Jahrhundert zu grosser Pracht entwickelt. Es ist sehr schwer, diese in ihrer Art so ähnlichen Boden-Dekorationen auch nur nach Jahrhunderten zu datiren und auseinander zu halten. Zu den ältern gehören einige von dem Architecten Lanciani in der Crypta des Domes und einiger andern Kirchen zu Ravenna aufgedeckte Plattungen. Abbildungen späterer Böden findet man z. B. von Monte-

Auch am Rhein hat man in römischer Zeit herrliche Mosaikböden geschaffen [3], aber die Kenntniss ihrer Herstellung verlor sich beim Verfall des römischen Reiches bald in der hereinbrechenden Barbarei. Das Leben der alten Cultur erstarb in der allgemeinen Verwirrung und Auflösung staatlicher Ordnung und erst mit der Erweckung des deutschen Geistes unter den Ottonen erstand aufs Neue der Genius der Kunst. Die bis dahin andauernde Oede unterbricht kaum die Erscheinung Carls des Grossen: er war ein plötzlich aufleuchtendes und erlöschendes Meteor. Seine Kunstschöpfungen sind desshalb auch keine Erfolge einer lebendigen Entwicklung, kein Spiegelbild der Zeit, sondern lediglich ein Arrangement der aus Rom, Ravenna, Trier und Verdun hergeholten Pläne und Materialien.

Wenn man desshalb auch auf dem obern Umgange des Aachener Domes zwei Stücke eines Fussbodenbelages carolingischer Zeit vorfindet, so wird man aus diesem sporadischen Vorkommen doch keineswegs auf eine Fortdauer antiker Kunstübung schliessen dürfen, sondern diese Reste als einen vereinzelt gebliebenen Versuch derjenigen Kunsthandwerker aufzufassen haben, welche die nach Aachen gebrachten italienischen Mosaiken in der dortigen Pfalzcapelle wieder aufzurichten berufen waren. Das eine der erwähnten Stücke befindet sich in der Capelle im



Glockenhause dicht an der Fensterbrüstung und besteht aus schwarzen, roth eingefassten und von weissen Bändern getrennten Quadraten rohen und unregelmässigen Charakters. Als Material sind schwarzer Marmor, weisser Marmor und römische Ziegelstückchen verwendet. Das andere Fragment liegt auf dem nördlichen Theile des Hochmünsters, zeigt zunächst eine der Baulinie sich anschliessende Berandung von gleichen schwarzen, weissen und rothen Würfeln und einen Teppich aus opus alexandrinum, von weissen, schwarzen, rosafarbenen und gelben Marmor-



plättchen. Aus dem festen Anliegen dieses Fragmentes an der Umfassungsmauer und aus der genauen Zusammenfügung der beiden Theile ergibt sich sowohl ihre Zusammengehörigkeit als ihre ursprüngliche Bestimmung für diese Stelle [4].

Zu einer allgemeinen Wiederaufnahme musivischer Böden führte dieses vereinzelt bleibende Vorkommen nicht und auch in anderen Ländern diesseits der Alpen finden sich keine zahlreichern Beispiele [5]. Bernward, Bischof von Hildesheim, der Erzieher Kaiser Otto III., der nachweislich für seine Hildesheimer Kunstwerkstätten die in Italien gewonnenen Kenntnisse und Anschauungen verwerthete, soll seinen Kirchenbauten musivischen Schmuck verliehen haben [6]. Belangreich kann die Hildesheimer Mosaikthätigkeit, wenn sie überhaupt bestanden hat, jedoch nicht gewesen sein, denn sonst würde sich unter den vielfachen Kunstdenkmälern, die wir aus den Gebieten der Architectur, Sculptur und Malerei jener Zeit besitzen, wohl auch ein einziges Mosaikgebilde erhalten haben. Ja, wie wenig nachhaltig Bernwards angebliche Versuche blieben, erhellt aus der Betrachtung eines im Jahre 1122 in der Hildesheimer Domabsis gelegten und noch theilweise erhaltenen Bodenbelages. Derselbe ist nämlich in einer ganz andern Technik, in einer Art von Niello ausgeführt, welches im Eindruck den Sgraffitto-Dekorationen gleichkommend im 14. Jahrhundert in Italien besonders durch den Fussboden des Domes von Siena berühmt geworden ist. Das technische Verfahren am Hildesheimer Teppich besteht aus der Herstellung eines $\frac{3}{4}$ Zoll dicken Gussbodens von Gyps, in welchem die Zeichnung bis zur Tiefe

Cassino bei Gattula (Historia abbatiae Cassinensis 1733 Taf. II); von S. Lorenzo bei Hübsch (altchristl. Kirchen. Carlsruhe 1861); von der Basilica Liberiana bei de Rossi (Mosaici christiani. Rom 1873); von S. Marco in Venedig bei Kreutz (la Basilica di St. Marco. Venedig 1848); andere bei Hessemer, arab. u. altitalien. Bauverzierungen. Berlin 1834 und in der bei Löscher in Rom erschienenen Sammlung des Architekten Stern: Mosaici dei pavimenti. Zu den inschriftlich datirten Werken gehört der Fussboden von St. Donato in Murano bei Venedig (AN. DNI. MIL. C. X. L.) und derjenige von St. Maria in Cosmedin zu Rom (1120). Weniger beachtete Böden liegen in S. M. di Castello in Umbrien; im Chor von S. Frediano in Lucca (hinter dem Altar); und in St. Benedetto bei Mantua. Man vergl. Burckhardt, Cicerone. 2. Aufl. p. 94 ff. Mittelalterliches opus alexandrinum im Rheinlande findet sich ausser in Aachen, in einzelnen Resten im Schiffe und im Chor von St. Gereon und als älterer Grabbelag auf dem Sarcofag des Erzbischofs Gero († 976) im Dom zu Cöln. Ein Beispiel aus dem 7. Jahrh. für Frankreich citirt Labarte t. IV p. 299.

3) Die vorzüglichsten sind diejenigen zu Nennig, Fliessem, Trier (Museum), Cöln (Museum), Bonn (Museum), Darmstadt (Museum) u. s. w.

4) Herr Barbier de Montault hat in seinem in den Didron'schen Annalen T. XXVI erschienenen Aufsatz: La Mosaique du Dome à Aix-la-Chapelle die Naivität auszusprechen, er habe diese seit Jahrzehnten bekannten Mosaiken aufgefunden. Wenn derselbe weiterhin sagt, das Fragment von opus alexandrinum befinde sich offenbar nicht an seiner ursprünglichen Stelle und gehöre wahrscheinlich dem untern Fussboden unter der Kuppel an, so ist diese beweislos hingeworfene Phrase gerade so oberflächlich wie das ganze Raisonnement.

5) Labarte, H st. des arts industr. t. IV, p. 226 bringt deren zwei bei. Im Anfang des 7. Jahrh. lässt Bischof Desiderius von Auxerre die Absis seiner Cathedrale mit einem Mosaik ausschmücken. Hist. episcop. Autisiodor., apud Labbé, Nova Bibl. Mss. libr., t. I, p. 413. Carls d. Gr. Eidam und Abt von Centula, Angilbert, schmückte seine Kirche mit vier Musiven aus. (Acta S. S. Ord. St. Benedicti, saec. IX, pars 1. p. 127). In beiden Fällen handelt es sich wie in Aachen offenbar um herbeigeholte italienische Kunstwerke.

6) Vita Bernwardi apud Pertz M. G. IV. §. 8.

von [1]/[6] Zoll ausgeschnitten, die vertieften Contouren mit einer schwarzen Masse, hier und da unter Hinzunahme von Röthel ausgegossen und das Ganze dann geglättet wurde. Leider ist das Hildesheimer Gusswerk im Jahre 1850 ausgebrochen und nur in Stücken, die in der Laurentiuskapelle des Kreuzgangs aufbewahrt werden, erhalten geblieben. Nach den gefälligen Mittheilungen meines Gewährsmannes, des Herrn Dr. Kratz in Hildesheim [7], befand sich im mittelsten Kreise der

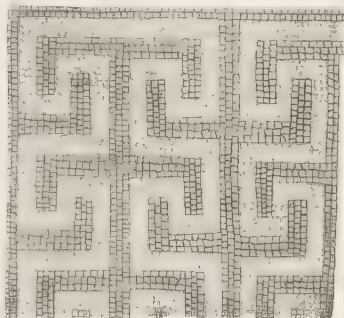


sitzende Weltheiland; diesen umgaben im zweiten concentrischen, durch vier Radien getheilten Kreise, Personificationen von 12 Tugenden, und zwar stets 3 in jedem Kreissegment. Einzelne Theile, Attribute und die Namen Forti(tudo) Sapientia. Iusti(tia), Spes, Gau(dium). Iuvent(us), dieser Gestalten sind noch erkennbar. Zu beiden Seiten dieses grossen mittlern Medaillons befinden sich unten zwei kleinere, von denen dasjenige links vom Beschauer das Opfer Abrahams veranschaulichte, dasjenige rechts das Opfer Melchisedeks enthalten haben soll. Das Mittelrund wurde jederseits von einer von stilisirten Blattornamenten umrankten Engelgestalt gehalten, während eine ähnliche stützende Stellung zu den untern Medaillons zwei phantastische Bestien einnahmen. In dem das Ganze umrandenden Bande befinden sich in Medaillons eine Anzahl Brustbilder und zwar oben in der Mitte die Dreieinigkeit in Gestalt eines Kopfes mit drei Gesichtern, links davon das Leben als jugendliche, mit langen Haaren versehene Frauengestalt, rechts der Tod. ein enthaarter und enthäuteter Männerkopf. Beide sind mit den Worten Vita und Mors bezeichnet. Weiter herunter waren zu beiden Seiten die vier Elemente dargestellt: Luft und Erde ebenfalls als Brustbilder, jene mit blasendem Munde und flatternden Haaren, diese als Landmann in Bauerntracht und mit breitrandigem Hut auf dem Kopfe; das Feuer vergegenwärtigt ein Basilisk; das Wasser eine davoneilende, Fisch und Dreizack in den Händen haltende Figur. Schöpfung und Erlösung gegenüberzustellen, scheint die Absicht des Künstlers gewesen zu sein.

Ein weiteres Beispiel, wie wenig die Mosaiktechnik vor der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts in Deutschland in Uebung war, gewährt das erhaltene Stück eines Plattenbelages in der von Erzbischof Bruno von Cöln, dem Bruder Kaiser Otto I., erbauten Pantaleonskirche. Es befindet sich im Westbau in der nördlichen Capelle des Obergeschosses desselben und besteht aus rothen und blauen Ziegel-Platten [8].

In gleichem Maasse wie die Belege der Mosaikübung vor Anno's Erscheinung fehlen, bieten sie sich nach dem in St. Gereon gegebenen Impulse dar. Unter den Kirchen, die der reiche Cölner Erzbischof umbaute und verschönerte, steht neben St. Gereon in vorderster Reihe diejenige von Gross-Martin, welche Thürme und einen neuen Chor durch ihn erhielt [9]. Bei der vor 6 Jahren vorgenommenen Restauration dieser Kirche fanden sich von jener Ausschmückung noch einige Stücke Mosaikfussboden vor, die in gleich schwarzen Contouren auf weissem Grunde wie in St. Gereon ausgeführt waren und auf eine Darstellung der Evangelistensymbole schliessen liessen. Eines dieser Stücke wird im Seitenschiffe der Kirche unter einer Bretterdecke noch aufbewahrt.

Auch die Grabkapelle des St. Ludger in der von diesem um 799 gegründeten Benedictiner-Abtei Werden bewahrt zwei verschiedenartige Reste eines Mosaikbodens, welche beide das auch in St. Gereon vorkommende Mäandermotiv imitiren, sich



aber dadurch unterscheiden, dass, während das abgebildete Stück auf weissem Grunde nur einfache schwarzblaue Bänder zeigt, das andere innerhalb der letztern noch durch eine rothe Mittellinie reicher ausgestattet erscheint [10]. Zur schwarzen und weissen Farbe sind Kalksteine, zur rothen Ziegelstücke, wahrscheinlich auch römische, verwendet worden. Die kleine Grabkirche des h. Ludgerus, welche damals einen selbständigen Bau mit offener Vorhalle bildete, wurde nach ihrer Wiederherstellung und Verschönerung durch den Abt Gero im Jahre 1059 vom Erzbischof Anno sammt ihren Altären eingeweiht; wie überhaupt die Abtei Werden sich seines Schutzes in mannigfacher Weise erfreute. Der Zeit der Anno'schen Einweihung und ihrer Kunstbestrebungen dürfte desshalb auch dieser Mosaikrest angehören.

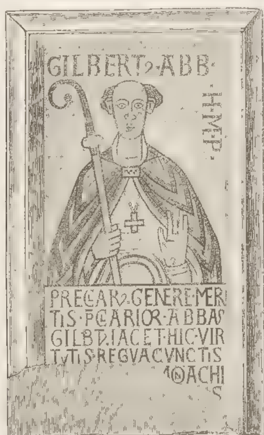
7) Durch die besondere Güte des Herrn Dr. Kratz erhielt ich die Erlaubniss, die für die Fortsetzung seines Werkes: „Der Dom zu Hildesheim. 1840" bestimmte Tafel im vorstehenden Holzschnitte nachbilden zu lassen. Indem ich Herrn Dr. Kratz hiermit meinen Dank ausspreche und auf sein Werk verweise, muss ich berichtigend bemerken, dass Piper, Mythologie der christlichen Kunst II, 700; Lotz, Kunsttopographie und Schnaase, Kunstgeschichte 2. Aufl. V, p. 560 gleichmässig den Hildesheimer Gussboden als Mosaik bezeichnen.

8) Die Abbildung der Mittelrosette dieses Fussbodens befindet sich über dem Textanfang dieses Buches.

9) Ennen, Geschichte der Stadt Cöln. I, p. 723.

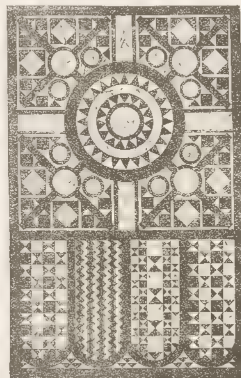
10) Dieses Stück ist mitgetheilt im Organ für christliche Kunst 1866, Beilage zu Nro. 13.

Aber nicht nur eingebürgert wurde im 11. Jahrhundert in Deutschland die neue Kunst, sondern sie fand auch dort bald ihre weitere Vervollkommnung[11]. Im Kloster Laach wurde in der Crypta das Grab des 1152 verstorbenen Abtes Gilbert mit einem Grabstein in Mosaik bedeckt, der den Verstorbenen in ganzer Figur vergegenwärtigte. Das noch erhaltene Stück dieses Grabsteines[12] zeigt darin einen belangreichen Fortschritt,



dass es vollkommen die Absicht erkennen lässt, die Individualität des Verstorbenen in Portrait-Treue wiederzugeben. Im Uebrigen ist der Charakter der gleiche wie in den Figuren von St. Gereon. Schwarze Contouren auf weissem Grunde zeichnen Gestalt und Inschrift, dunkel- und hellrothe Tinten die Gewandung.

Die Wiederbelebung mosaicirter Fussböden in Italien veranlasste deren Einführung nicht allein in Deutschland, sondern gleichmässig auch in andern Ländern. In Frankreich liess Wido, der Thesaurarius der Abtei St. Remi in Rheims, 1090 im Chore dieser Kirche ein Mosaik legen, welches David, die Propheten, Evangelisten und Apostel, die von den 4 Flüssen des Paradieses und den 4 Jahreszeiten umgebene Erde, die 7 freien Künste, die Monate, Cardinaltugenden und den Thierkreis, Moses, das Opfer Abrahams, Jacobs Himmelsleiter u. s. w. darstellte. Gleichzeitig dem 11. Jahrhundert angehörend waren die Mosaikböden der Kirche St. Symphorian in Rheims und des Chores der Benedictiner-Abtei Cruas. Diesen gesellen sich im 12. Jahrhundert mosaicirte Fussböden in Lyon, im Chor von St. Denis aus der Bauperiode des in der mittelalterlichen Kunstgeschichte so berühmten Abtes Suger, und aus der Crypta der Kirche St. Bertin in St. Omer zu. Besonders der letztere[13] correspondirt gegenständlich in der Darstellung des Thierkreises und des Königs David mit St. Gereon; in der Berandung und in dem wellenförmigen Teppichfond mit den Böden von Novara und Piacenza (Taf. VII u. VIII) und erinnert somit an den Zusammenhang der italischen und nordischen Musive. Die französischen Beispiele liessen sich mannigfach vermehren[14] und deuten auf jene Allgemeinheit figürlichen Bodenschmuckes hin, welche Bernhard von Clairvaux Veranlassung zur ernsten Rüge gab: „Es sei Versündigung, dass man den Boden so verziere, um das Heilige mit Füssen zu treten“[15]. Vielleicht ist es der Wirkung der Worte des mächtigen Mönches und einer sich daran anknüpfenden Opposition zuzuschreiben, wenn nunmehr im 12. Jahrhundert die Fussböden der Kirche mit bunten Marmorplattungen im Charakter des ältern opus alexandrinum belegt wurden, wie sie bis vor wenigen Jahren noch in der alten Domsacristei[16] und in grössern Flächen in den Kirchen St. Cunibert und St.



Fussboden aus St. Severin in Cöln.

Severin zu Cöln zu sehen waren; wenn sich daraus im 13. Jahrhundert die bunten, meist glasirten und häufig reliefartig

11) Ob sich die Worte des Abtes Eberhard von Tegernsee († 1041) bei Wackernagel, Deutsche Glasmalerei p. 135: Pavimentum in choro et in ecclesia variorum lapidum artificio decoravit auf figürliches oder Platten-Mosaik beziehen, lässt sich nicht entscheiden. Das Mosaik im Dom zu Chur erwähne ich nicht weiter, weil ich es aus eigner Anschauung nicht kenne, und man dasselbe nach Ferd. Keller's mündlicher Mittheilung neuerdings für eine antike Arbeit hält.

12) Die vervollständigte Inschrift ist in meinen rheinischen Kunstdenkmälern III, Taf. LII. 11 und p. 49 mitgetheilt. Dieselbe lautet:

Gilbertus abbas h(uius) m(onasterii) p(rimus)
Preclarus genere meritis preclarior abbas
Gilbertus iacet hic virtutis regula cunctis
Abbatis titulo monachi vel nomine functis
Idib. octonis quando ⊙ leo regula solis
Decessit vita; requiescat pace beata.

Das Zeichen in der 5. Zeile vor leo bedeutet die Sonne. Das Mosaik befindet sich im Bonner Universitats-Museum.

13) Abgebildet bei Wallet, Description d'une crypte et d'un pavé mosaique de l'ancienne église de St. Bertin à St. Omer. 1863. Daselbst p. 12–17 die Zusammenstellungen der übrigen französischen Mosaikböden.

14) So werden noch Mosaikböden in der Kirche St. Nicaise in Rheims und in der Cathedrale von Verdun erwähnt. Voyage littéraire 2 part., p. 94. Für England (im 13. Jahrh.) Schnaase V, 651.

15) Ep. ad Wilhelmum Abb. (Opp. I, 544). Ut quid saltem sanctorum imagines non venerentur, quibus utique hoc ipsum, quod pedibus conculcatur, nitet pavimentum; saepe spuitur in os angeli, saepe alicuius sanctorum facies calcibus tunditur transeuntium. Et si non sacris imaginibus, cur vel non parcitur pulchris coloribus? Cur decoras, quod mox foedandum est? Cur depingis, quod necesse est conculcari? Man vergl. Kreuser, christlicher Kirchenbau. 2. Aufl. I, p. 218.

16) Derselbe war aus schwarzen, weissen, grünen und rothen Marmorplatten zusammengesetzt. Herrn Dombaumeister Voigtel verdanke ich eine Zeichnung, die ich demnächst in den Jahrbüchern für Alterthumsfreunde veröffentlichen werde. Die Zeichnung von St. Severin hatte Herr Baumeister Wiethase die Güte mir zu geben.

behandelten Thonflächen weiter entwickelten, deren Geltung lange und allgemein andauerte[17].

V.

Wenn jene durch die Völkerwanderung herbeigeführte Auflösung der politischen und socialen Ordnung diesseits der Alpen Carl des Grossen mächtige Culturerscheinung wirkungslos vorübergehen liess und deshalb auch Versuche im Gebiete der Kunst, wie die Einführung der Mosaik-Technik, ohne alle Nacheiferung blieben, so unterlag Italien, das Mutterland dieses Kunstzweiges, noch länger und in weit höherem Grade der allgemeinen Erschöpfung und Auflösung. Es erscheint kaum glaublich, wie unter dem Zauber paradiesischer Naturschönheit, classischer Traditionen und angeborener Begabung, die italische Kunst so tief von ihrer idealen Höhe heruntersinken konnte, als dies im 10. Jahrhundert der Fall war. Bezeichnend, wenn auch übertrieben, ist deshalb die Behauptung älterer Kunstschriftsteller [1], die Kunstübung sei im 10. Jahrhundert vollständig erloschen und erst im 11. Jahrhundert plötzlich wieder erstanden. Die dafür geltend gemachte Behauptung der wiederholten Berufungen griechischer Künstler nach Italien kann indessen keineswegs dieses vollständige Erlöschen [2] einheimischer Kunstthätigkeit, wohl aber deren vollständig verwilderten und barbarischen Zustand beweisen. Ein Blick auf jene Taf. XII abgebildeten Fragmente eines ehemaligen musivischen Fussbodens der Kirche St. Giovanni Evangelista in Ravenna erfüllt geradezu mit Schrecken, wenn man sie mit den glänzenden früheren Leistungen Ravenna's vergleicht. In roher barbarischer Zeichnung, kindischem Ungeschick, jedes Ausdrucks ermangelnd, sind sie ein Abbild geistiger Stumpfheit und Verkommenheit.

Taf. XII.

Als nach dem 423 erfolgten Tode ihres Bruders Honorius, Galla Placidia mit einem Heere von Constantinopel nach Ravenna eilte, um für ihren Sohn Valentinian III. die Herrschaft des abendländischen Kaiserthums zu retten, da bedrohte ihr Leben ein heftiger Seesturm und sie glaubte dessen Erhaltung lediglich der Fürbitte des angerufenen Evangelisten Johannes zu verdanken. Bei ihrer Ankunft stiftete sie aus Dankbarkeit die in der Kunstgeschichte bekannte dreischiffige Basilika St. Giovanni Evangelista, von welcher im 9. Jahrhundert der Presbyter Agnellus [3] berichtet, dass die Mosaiken des Triumphbogens und des Fussbodens Darstellungen dieses Seesturmes enthielten, die so vortrefflich gewesen seien, dass man im Ausdruck der Gesichter die Angst der Reisenden erschaute. Irrig hat man die auf Taf. XII abgebildeten Fragmente für Reste dieser gerühmten musivischen Gemälde des 5. Jahrhunderts gehalten, von denen sie vielleicht spätere Nachahmungen sein mögen [4]. Auf weissem mit hellgelben und hellblauen Steinchen durchstreuten Grunde, sehen wir in derben schwarzen Contouren zwei Darstellungen eines Schiffes — das eine auf hoher See, das andere an einem Thurme landend — bei welchen die Nachlässigkeit und das Unvermögen eine richtige menschliche Figur zu zeichnen soweit geht, dass ein auf dem Mast sitzender Lootse, der durch Hornstösse Nothsignale gibt (Taf. XII. 4), wie dieselbe Figur die auf dem Mast des anderen Schiffes mit einem Thurmwärter im Kampf zu sein scheint, nicht einmal vollständige Gliedmassen besitzen. Auch die blaue Contourfarbe des Oberkörpers dieser Missgestalten bekundet ein sinnloses Verfahren. Eine weitere Gruppe (Taf. XII. 5) veranschaulicht einen kriegerischen Angriff, dessen siegreichen Erfolg wohl die Handlung der nebenanstehenden weiteren Gruppe (Taf. XII. 2) vergegenwärtigt. Einer der Krieger nämlich — wenigstens eine im Costüm gleich gebildete Person — vollzieht mit aufgehobenem Schwerte an einem von zwei Bischöfen auf den Richtplatz geleiteten Delinquenten die Strafe des Händeabhauens. Man würde diese Scene für die nach der glücklichen Besitzergreifung Ravenna's an dem Usurpator Johann [5] vollzogene gleiche Bestrafung halten können, wenn nicht das Thor, vor welchem die Execution vor sich geht, die Ueberschrift Constantinopolim trüge [6]. Auch hier bekunden die linkisch auf den Köpfen der Bischöfe sitzenden Mitren und wiederum die blauen Contouren von Kopf, Arm und Schwert des Scharfrichters den tiefsten Verfall der Kunst. Eine in grüner, blauer und brauner Farbe ausgeführte Rosette (Taf. XII. 6) und die Gruppe eines sitzenden Bischofs, der einen herbeieilenden Knaben segnet (Taf. XII. 1), sind gleich öde und leer. Nicht allein Hände und Köpfe dieser Figuren haben blaue Umrisse, sondern sogar die Haare die gleiche braunrothe Farbe der Gewänder [7].

Die Betrachtung dieses Documentes tiefsten Verfalles, dem sich ähnliche aus anderen Kunstgebieten zugesellen [8], lässt es vollständig begreiflich erscheinen, dass noch der Doge Selvo von Venedig (1071—84) zur Ausschmückung von St. Marco, und der Abt Desiderius zur Dekoration der Klosterkirche von Montecassino (1066) der so wenig fähigen einheimischen Kunsthandwerker sich nicht bedienen wollten, sondern griechische Künstler herbei holten [9].

Keineswegs war aber die Neubelebung der Künste in der Mitte des 11. Jahrhunderts in Italien das zufällige Resultat der Berufung griechischer Künstler, sondern die nothwendige Folge eines allgemeinen Aufschwunges. Die vielfachen in Italien befindlichen und bis dahin fast unbeachtet gebliebenen Mosaikböden des 11. und 12. Jahrhunderts zeigen keinerlei Spur eines griechischen Einflusses, sondern entsprechen lediglich einheimi-

17) Hervorragende Beispiele gewähren: der Fussboden aus der Crypta der Abtei St. Bavo in der Macariuskapelle zu Gent, in der Schlosskapelle zu Marburg, in der Schatzkammer der Domkirche zu St. Omer, in der Abteikirche zu Laach, in der Kirche zu Sponheim u. s. w. Ausführlich handelt daruber Schnaase V, 561 ff.

1) Vasari im Leben des Cimabue. Man vergl. Rumohr, Ital. Forschungen I. p. 284 und Schnaase, Kunstgeschichte. 2. Aufl. IV. p. 692 ff.

2) Otte in Zahn's Jahrb. für Kunstwissenschaft. III. Jahrg. p. 345.

3) Agnellus bei Muratori; vergl. Anm. 10.

4) Auch R. Rahn in seiner Studie, Ravenna (im 2. Jahrg. von Zahn's Jahrbüchern f. Kunstwissenschaft), sagt mit Recht: Die rohe Ausführung dieser Bilder und ihre barbarische Ornamentik erheben gerechte Zweifel, ob sie einer Zeit angehören, die in musivischer Technik noch Vorzügliches zu leisten vermochte.

5) Gibbon, Geschichte des allmähligen Sinkens des röm. Weltreichs. VI. c. 30.

6) Die erste Bestrafung durch das Händeabhauen scheint in Ravenna, die Hinrichtung in Aquileja stattgefunden zu haben. Gibbon, l. c. und le Beau, Geschichte des morgenl. Kaiserthums VII. lib. XXXI

7) Wir verdanken die Zeichnungen der XII. Tafel der gefälligen Mittheilung unsers Mitgliedes, des ausgezeichneten Architecten Lanciani in Ravenna. Zu den Mosaikresten des Fussbodens von St. Giovanni Evang., welche sich sämmtlich in einer Seitenkapelle in die Wand eingelassen befinden, gehören noch weitere, die in schwarzen Contouren auf weissem Grunde den Thierkreis darstellen.

8) Dahin sind besonders zu zählen eine Anzahl Elfenbeindiptychen, z. B. das im christl. Museum des Vatican befindliche der Herzogin Agiltrude aus dem Kloster Rambond (Gori, Thesaurus dipt. III. Taf. XXII); die Erzthüren von St. Zeno in Verona u. s. w.

9) Leo von Ostia's Behauptung lib. III. c. 29 (b. Muratori Script. IV, 411), Desiderius habe Schüler heranbilden lassen, weil seit 500 Jahren die Mosaik-Kunst gänzlich erloschen sei, hat schon Muratori Scr. IV. Diss. 24 und neuerdings Schnaase, Kunstgesch. (2. Aufl.) IV. p. 701 auf ihr richtiges Mafs zurückgeführt.

schen, mitunter localen Anschauungen. Ravenna blieb offenbar zu allen Zeiten, nach dem Studium seiner vielfachen, zum Theil noch gar nicht bekannten Monumente dieser Gattung, der Mittelpunkt des musivischen Fabrikats. Der bereits erwähnte im 9. Jahrhundert schreibende Presbyter Agnellus [10] bekundet, dass Theoderich, der Begründer des Westgothenreiches, sich in Pavia einen Palast erbaute und darin ein Mosaikbild dieses Königs zu Pferde befindlich war. Ob Theoderich sein Bildniss selbst oder ob es seine Tochter Amalesuntha, von welcher wir ausdrücklich wissen, dass sie den königlichen Palast in Ravenna musivisch ausschmückte, herstellen liess [11], bleibt ungewiss.

Durch einen glücklichen Zufall wurde im Jahre 1870 am 16. September auf dem Ruinenterrain des Theoderich-Palastes zu Ravenna ein beträchtliches Stück eines der Mosaikfussböden desselben aufgefunden, welches ich ebenfalls durch die Güte des Architecten Lanciani so glücklich bin, hier mittheilen zu können, um darzuthun, wie im Beginne des 6. Jahrhunderts die antike Mosaik-Tradition noch keineswegs verloren war. Im Rande



Mosaikboden aus dem Palaste des Theoderich

auf hellblauem, im Mittelfeld auf braunröthlichem Grunde sind die geometrischen Figuren in schwarzen Umrissen gezeichnet und in gelben, rothen, violetten, blauen und weissen Farben ausgefüllt [12].

Vielleicht durch die Nachrichten des Agnellus und Cassiodor und das Alter der Kirche St. Michele in Pavia [13] geleitet, haben Ciampini und nach ihm Rumohr und dell'Acqua einen im vorigen Jahrhundert in jener Kirche noch sichtbaren Mosaikboden gleicher Zeit zugeschrieben. Diese Meinung wurde unterstützt durch die Mischung mythologischer und christlicher Vorstellungen, welche auf dem bis dahin bekannten Stück dieses Bodens — es ist der untere Theil unserer Tafel IV — sich | Taf. IV. | kundgeben. Theseus, durch das Labyrinth in dessen Innenraum eingedrungen, erlegt mit einer Keule den ihn nicht gewahrenden Minotaurus von hinten. Derselbe ist als Centaur gebildet und hat eben ein Opfer enthauptet, dessen Kopf er in der einen und das kurze Schwert in der andern Hand hält, während der Körper des Getödteten unter ihm liegt [14]. Die Umschrift lautet: Theseus intravit Monstrumque biforme necavit. Zu Seiten des Eingangs des Labyrinths ist auf der einen Seite ein Flügelpferd (EQVS) und daneben das Meer mit einem schwimmenden Fische, auf der anderen Seite ein im Davoneilen durch die Schlinge des nachfolgenden Mannes überwundenes Ungethüm (Draco) und Goliaths Erlegung durch Davids Schleuderwurf dargestellt. Um den Schild des Riesen stehen die Worte: Sum ferus et fortis, cupiens dare vulnera mortis. Ueber des Knaben David Haupt lesen wir: Sternitur elatus, stat mitis ad alta levatus [15].

Für die Beurtheilung dieses nur noch in einzelnen Stücken [16] erhaltenen Kunstwerkes eröffnete sich ein vollständig neuer Gesichtspunkt, als bei der kürzlich vorgenommenen Restauration der Kirche der Architect dell'Aqua unter dem Hochaltar dessen obere bisher vollständig unbekannte Hälfte fand. Dieselbe ergab den oberen Theil des Labyrinthes mit zwei den unteren Figuren des Flügelpferdes und Drachenkampfes entsprechenden Fabelthieren, eine auf keuchendem Vierfüsser reitende Ziege (capra) und eine nackte menschliche Gestalt, die antreibend auf einem unwillig sich zurückwendenden Vogel sitzt; darüber in Bogennischen die mit Krone, Scepter und Weltkugel ausgestattete sitzende Gestalt des Jahres (Annus) und die stehenden Figuren des in das Horn des den Frühling weckenden Zephyrus blasenden März, des schon Blüthen tragenden April und des bereits die Wiesen mähenden Mai (Madius) [17]. Zweifellos waren in ähnlicher Weise alle 12 Monate personificirt und zwar nach den vorhandenen Raumverhältnissen mit dem Januar beginnend in der oberen Reihe die ersten 8 Monate bis zum September; die letzten 4 in einer unteren Reihe rechts und links vom Labyrinth, so dass über der Erlegung Goliaths September und October.

10) Agnellus, liber pontificalis. Vita Petri senioris bei Muratori Rer. Italic. Script. T. II. P. I, p. 123.

11) Cassiodor, Fragm. VII. p. 26.

12) Ungefähr in die gleiche Zeit gehören ein von Lanciani in der Vorhalle von St. Vitale aufgefundener ornamentirter Fussboden und die älteren Theile eines solchen im Dome zu Pesaro. Derselbe wurde im Jahre 1851 und 1866 beim Restaurationsbau der Kirche aufgefunden und gehört zwei ganz verschiedenen Perioden an. Der älteren Zeit entsprechen zwei Felder, welche fast die gleiche geometrische Musterung des Theoderich-Mosaiks zeigen. Die figürlichen Darstellungen z. B. der doppeltgeschwanzten Sirene und die Flagge des Schiffes (man vergl. die Flaggen der römischen Ritter auf dem Fussboden von St. Lorenzo bei Ciampini I. Taf. XXXI) erinnern an eine Erneuerung im 13. Jahrhundert. Leider ist es mir weder im Jahre 1871 noch 73 gelungen, das von Carducci (Sul grande Mosaico recentemente scoperto in Pesaro. Pesaro 1867) herausgegebene und seitdem verdeckte Mosaik aus eigner Anschauung kennen zu lernen. Eine Aehnlichkeit mit dem weiterhin zu besprechenden Boden von Pavia, die Engelmann »im neuen Reich« 1872 No. 11 p. 415 betont, vermag ich nicht zu ersehen. Auch die fest um die Pfeiler in St. Vitale liegenden, in bunten Farben gehaltenen Mosaikreste mit Thieren, Inschriften und Ornamenten — welche sich zu einer Zusammensetzung nach meiner in St. Gereon befolgten Methode empfehlen — dürften noch vor den Schluss des ersten Jahrtausends zu setzen sein, obgleich sie schon den mit gelben und blauen Steinchen besäten weissen Grund zeigen, der die Musive des 10. Jahrhunderts aus St. Giovanni Evangelista charakterisirte.

13) Ciampini, Vetera Monumenta II. Taf. II. p. 4; v. Rumohr, Ital. Forschungen I. p. 192; Carlo dell'Acqua, St. Michele maggiore di Pavia. Pavia 1862. p. 74.

14) Aehnliche Darstellungen bei Piper, Mythologie der christl. Kunst I, p. 137; O. Jahn, Archäolog. Beiträge p. 268 ff.; Mittheil. der antiqu. Gesellsch. in Zurich. XVI. Abth. 1. Heft 5.

15) Ein gleicher Mosaikboden soll sich nach Ciampini in St. Maria in trastevere in Rom befunden haben. Nach meinen wiederholten Nachforschungen ist derselbe bei der jüngsten Restauration dieser Kirche spurlos hinweggeräumt worden.

16) Diese Stücke befinden sich theilweise unter Bretterverschlägen auf dem Chore, theilweise auf einem Hofe hinter demselben. Die meisten wurden beim Abbruch einer Sacristeimauer und zwar in einem Bogen derselben gefunden.

17) Nach Art der Fragmentirung scheint der Zephyrus zwei Hörner gehabt zu haben. Die Form Madius für Majus ist im Mittelalter nicht ungewöhnlich.

über dem Meere November und December standen. Das ganze grosse Rechteck umrandete dann jenes breite Mäanderband, welches den oberen Abschluss unsrer Tafel bildet.

Wenn die Darstellung des Theseus, wie er den Minotaurus im Labyrinth überwindet, als eine antike aufgefasst werden kann[18], so findet die Verwendung des letztern zu einem betend in allen Verschlingungen zu durchwandelnden Büsserweg häufig in den kirchlichen Fussböden des Mittelalters statt[19]; ebenso sind diesem die Personificationen der Zeitkreise geläufig. Schon deshalb dürfte es bedenklich erscheinen, den vorhin genannten Schriftstellern in der Datirung zu folgen. Ein in die Wagschaale fallendes Moment gewinnt man für die letztere durch die Betrachtung eines anderen Mosaikbodens, der in der Kirche St. Benedetto di Polirone bei Mantua über dem Grabe der 1115 gestorbenen Markgräfin Mathilde gelegt wurde. Hier sieht man in der gleichen Anordnung der Monate von Pavia unter Bogenstellungen die ähnlichen Gestalten der 4 Cardinaltugenden und in 4 Medaillons zu beiden Seiten Bestien, von denen eine sofort an ein entsprechendes Fragment aus Pavia erinnert[20]. Auch die Verwendung des Mäanders fehlt hier nicht. Die Inschrift dieses Mo-
Taf. V. saiks[21] besagt, dass es im Jahre 1151 seine Entstehung fand. Sie lautet: ANNO DNI MILL·C·L·I·INDICTION XIIII·EPACTA2·CON CVRRENTE VII[22]. Keineswegs kann nun freilich das Datum dieses Kunstwerks an und für sich massgebend für den Boden von Pavia sein; aber es vermag uns einen festen chronologischen Ausgangspunkt zu gewähren. Ist es auch edler und entwickelter im Ornament, charakteristischer und sorgfältiger[23] in den schon mit der Freiheit eines gewissen phantastischen Naturalismus behandelten Figuren, wie dies in den accentuirten Rippen des Gladiators, den Geschlechtstheilen des Einhorns, in dem fliessenden Blut des verwundeten Drachen, der Behandlung der Thiere[24], dem weiblichen Semihomo mit Schlangenleib, weisser Stirnbinde und Ziegenohren hervortritt; so bleibt ausser der ähnlichen Anordnung doch immerhin in der gleichen Art der schwarzen Contourirung, der geringfügigen Hinzuziehung bunter Farben[25], dem beibehaltenen Mäanderbande eine unverkennbare Verwandtschaft bestehen[26].

Aus gleicher Werkstatt stammend, ist der Boden von St. Benedetto der vollendetere, spätere; der von Pavia der einfachere und frühere. Gegenüber dem Datum 1151 von St. Benedetto stellen wir den Bodenschmuck von Pavia in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts, eine Bestimmung, welcher die historischen Nachrichten entsprechen. Denn im Jahre 1024 brannte die Kirche St. Michele vollständig ab und ihr jetziger Bau gehört nach Cordero[27] der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts an. Das Mosaik kann also füglich nur dieser Bauperiode angehören.

Alle übrigen mittelalterlichen Mosaikböden, die ich während einer zweimaligen Nachsuchung in Italien zu Aosta, Ivrea, Vercelli, Aequi, Casale, Novara, Cremona, Pieve-Terzagai, Piacenza und nochmals zu Pavia aufzufinden so glücklich war, gehören genau in dieselbe Zeitepoche und nach Inhalt (Aosta, Piacenza, Pavia Taf. IV. VIII. IX) oder Form (Cremona, Novara, Aequi und Pavia Taf. VI. VII und Holzschnitt p. 18) in eine gleiche und gemeinsame Werkstatt Ober-Italiens. Datirt unter diesen ist freilich nur derjenige aus der Kirche St. Maria maggiore zu Vercelli, welcher im Charakter der Arbeit und in der Zeitstellung sich genau an Pavia anlehnt. Leider ist dieser merkwürdige Mosaikboden bei der Zerstörung der genannten Kirche im Jahre 1776 bis auf eine Anzahl zerstreuter Fragmente zu Grunde gegangen. Ein Theil derselben befindet sich im Hausflur und in den Zimmern eines Privathauses[28], der andere wird in einem besonderen Raume des grossen Krankenhauses in Vercelli aufbewahrt. Unter den ersteren befindet sich die Figur eines stehenden Mönches mit der Inschrift: LINFREDVS (C)VSTOS und darunter MONAC(VS). Nach Abzeichnungen, die vor der Zerstörung genommen wurden, soll der Name ursprünglich Meinfredus gelautet[29], und der so benannte custos, dem ein neben ihm stehender Mönch Constancius ein Gewand darreichte, eine Tafel mit der Inschrift: Anno ab incarnacione Dni millesimo quadragesimo[30] getragen haben. Dieses Bild lag in der Vierung an der Grenze des nördlichen Seitenschiffes und ihm entsprechend gegenüber im südlichen Seitenschiffe die noch erhaltene Darstellung des Zweikampfes eines schwarzen und eines weissen Bewaffneten. Mit der Weitläufig-

18) Während im Alterthum der Minotaurus als Mensch mit einem Stierkopfe erscheint, ist er hier in der Art der Centauren als Stier mit einem menschlichen Oberkörper gebildet, was immerhin schon auf eine der antiken Tradition entfremdete Zeit deutet.

19 Labyrinthe dieser Art aus französischen Kirchen sind abgebildet bei Caumont, Abécédaire 4. Aufl. p. 446 und Gailhabaud, Die Baukunst vom 5. bis 16. Jahrh. im V. Bande. Auch in einer Rheinischen Kirche, in St. Severin in Cöln, soll ein solches Labyrinth gewesen sein. Kreuser, Kirchenbau (2. Aufl.) I. p. 219. Man vergl. Schnaase V. p. 565. Otte, Handbuch I. p. 73. Dass übrigens im Mittelalter nicht lediglich die angegebene Bedeutung Geltung hatte, geht aus einem in der Vorhalle des Domes zu Lucca eingemauerten kleineren Labyrinth hervor, welches nur $1^{1}/_{2}$ Fuss im Gevierte misst.

20) Dasselbe liegt im Hofe der Kirche St. Michele und zeigt einen Vierfüsser in einem Medaillon ähnlicher Art, wie die von St. Benedetto auf Taf. V.

21) Der Mosaikboden von St. Benedetto besteht aus 2 Stücken, wovon das grössere vor dem in der Abside des linken Seitenschiffes ehemalig stehenden Grabe der Gräfin Mathilde (der Sarcophag der Verstorbenen befindet sich jetzt in einem anderen Theile der Kirche) 7 M. 20 Cm. in der Länge und 2 M. 68 Cm. in der Höhe misst; das kleinere untere Stück hat eine Länge von $3^{1}/_{10}$ Meter, bedeckt einen nördlich anschiessenden Vorraum und stösst in der Weise an die linke Seite des oberen Bodens an, dass jene phantastische weibliche Figur mit 2 Schlangen, welche die Schwelle zwischen beiden Räumen bedeckt, an das Medaillon mit dem geflügelten Drachen gelangt.

22) Nach Weidenbachs Calendarium historico-christianum. Regensburg 1855 stimmt die Umschreibung der Jahreszahl 1151 ganz genau mit der XIIII. Indiction Epact. I und Conc. VII, vgl. Tabelle auf p. 257.

23) Die grössere Sorgfalt erkennt man in der verschiedenen Behandlung gleicher Gegenstände z. B. daran, dass der Künstler in Pavia dem Mai nur einen Schuh schwärzte und diese bei der sitzenden Figur des Jahres beide zu schwarzen vergass, während sie hier bei allen 4 Figuren gleichmässig ausgeführt sind.

24) Unter den lustigen Bestien des Randes bemerkt man z. B. einen Hund, der sich von der Kette losriss und durch ein Halsband mit Ring oder Schelle charakterisirt ist; die Bestie neben dem Einhorn streckt die Zunge heraus und letzteres, nach Bildung von Huf und Kopf lammähnlich, trägt auf beiden Schultern eine kreuzförmige Decoration von Porphyrwürfeln.

25) Dieselbe beschränkt sich mit geringen Ausnahmen anderer Farben auf die Verwendung von Roth in den Gewandsäumen, Kronen, Gesichtern, dem fliessenden Blut, dem Drachenkopfe u. s. w.

26) Das Mosaik von St. Benedetto muss ursprünglich eine grössere Ausdehnung gehabt haben, denn in dem unteren Stück unserer Tafel sieht man zu einer späteren Ausflickung die Reste eines anderwärts hergenommenen Medaillons verwendet. Ebenso liegt das südliche Ende des oberen Stückes ganz unter der Mauer. Angeblich fanden im 16. Jahrhundert bauliche Veränderungen der Raumanlage statt. In der Kapelle des h. Simeon befindet sich ein Fussboden aus opus Alexandrinum, der inschriftlich 1130 gelegt und 1457 restaurirt wurde. Von diesem scheint man einzelne Stücke zur Ausfüllung der Schäden unseres Mosaiks verwendet zu haben. Der um die Geschichte und Kunst der Provinz Mantua verdiente Graf Carlo Arco veröffentlichte in seinem Werke: delle Arti e degli Artefici di Mantova. 1857 einen Theil des Mosaikbodens.

27) Man vergl. Kugler's Museum 1834. No. 6 ff. und Kunstblatt 1844. p. 210 Anmerk. 1.

28) An der Piazza St. Giacomo (jetzt Paradeplatz) No. 33.

29) Der erste Buchstabe des Namens kann ebenso wohl als L wie als Rest eines E angesehen werden.

30) Das p. 6 Anmerk. 28 angeführte Buch von Ranza und die Chronik von M. A. Cusano· Discorsi historiali, concernenti la vita dei Vescovi Vercellesi. Vercelli 1676 enthalten die näheren Nachrichten; ebenso die nachfolgend citirte Schrift. Ranza berichtet hier, dass nach dem Zeugniss des Sacristans die zerstörte Jahreszahl 1040 gelautet habe.

keit und Gelehrsamkeit des vorigen Jahrhunderts hat man in dieser Scene eine Veranschaulichung des Duells nachzuweisen versucht [31], anstatt sich durch die Beischriften Fol und Fel belehren zu lassen, dass hier lediglich eine symbolische Darstellung beabsichtigt war. Das Wort Fol gleichbedeutend mit folle, fou bezeichnet die Thorheit; fel (felonie) die Gottlosigkeit. Beide Wortformen kommen bereits im 10. Jahrhundert vor [32]. Ganz im Geiste der Zeit ist der Thörichte durch langes Haar und spitzen Bart charakterisirt, der Gottlose, des Teufels Abbild, als Neger gedacht. Auch die Schwerter der beiden Kämpfer tragen



Aufschriften, nämlich dasjenige des Fol die Buchstaben OUO VI, das andere des Fel die Zeichen IO UO ⊱, welche man ólio ui und io Lion gelesen hat, ohne jedoch mit dieser Lesung zu einer Deutung zu gelangen [33]. Das dritte Bild, welches wahrscheinlich im Chore lag, vergegenwärtigte das p. 6 im Holzschnitt wiedergegebene Orchester des Königs David. Es ist wie das vierte zu Grunde gegangen. Letzteres war am Haupteingang angebracht. Es stellte den Leichenzug des Fuchses durch die Hennen dar, welche paarweise hinter einander gehend, den scheinbar gestorbenen Fuchs auf einer Bahre zu Grabe trugen. Voran ging das Kreuz tragend ein Hahn; zwei andere folgten mit Rauchfass und Weihwassersprengel. Als Trauergefolge sah man einen Schwarm aus Notenbüchern singender Hennen. Plötzlich erwacht der Fuchs, springt von der Bahre herunter, fällt über die Hennen her und meizelt sie nieder. Beigeschrieben waren die Worte: ad ridendum [34].

Offenbar hat diese Darstellung [35] für die Geschichte und Geographie der Thiersage, die hiernach doch in Italien eine weit frühere Verbreitung als ihre bildliche Verwendung haben musste, einige Bedeutung. Um so mehr, als diese Darstellung nicht einzeln dasteht. Denn eine künstlerisch ausgebildetere und 100 Jahre spätere Gruppe derselben, zwei Hähne, welche den todten Fuchs an den Füssen vermittelst eines um ihren Hals gelegten Bandes tragen, befindet sich als besonderes Mosaikmedaillon in dem (p. 10 Anmerk. 2) erwähnten Fussboden von opus alexandrinum aus dem Jahre 1140 in der Kirche St. Donato auf der Insel Murano.

In seiner Hauptfläche stellte der Mosaikboden nun, ausser diesen 4 scheinbar ganz zusammenhangslosen Bildern, das Lager





31) (Ranza): Delle Antichita della chiesa maggiore di santa Maria di Vercelli. Dissertazione sopra il mosaico d'una Monomachia. Torino 1784. Das Mosaik von Vercelli erwähnen noch Mabillon, Museum Italicum I. p. 9 und Millin, Voyage en Savoie II. p. 360.

32) Dass die romanischen Wörter fel und fol bereits im 10. Jahrhundert vorkommen, bestätigt mir als Autorität mein verehrter College F. Diez.

33) Ranza p. 20 der Anmerkung 11 citirten Schrift erinnert bei dieser Lesart an die Aufschrift DV RIN DARDA, welche das Schwert Rolands am Portal des Domes von Verona trägt, wie an die Sitte der Waffenschmiede, ihre Namen auf die Klingen einzuprägen. Die Worte IO LION - ich bin der Löwe — lassen wohl am ersten die Deutung zu, dass sich der wilde Sohn der Wüste mit dem Löwen identificirt. An den berühmten Ritter Löw in dem Volksbuche: „der weisse Ritter oder Geschichte von Herzog Herpin von Bourges und seinem Sohn Löw" (Simrock's Volksbücher I. B. p. 213) zu denken, gestattet die schwarze Farbe des Schwertträgers nicht. Didron XV, p. 225 vermuthet nach Massgabe der verschiedenartigen Bewaffnung, hier den Kampf eines Christen gegen einen Muselmann.

34) Der italienische Text bei Cusano p. 113 lautet: Si vede particolarmente il pavimento della medesima Chiesa di S. Maria Maggiore lastricato con lavori operati a Musaico, che con diversità di figure rappresentano l'armamento e forma l'accampamento d'Holoferne, che servì poscia di trofeo alla pudica Giudit. Immediatamente dopo l'ingresso per la sua maggior porta vi si vede vaga processione di Galline, che a due a due funeralmente accompagnano col portarsi la Volpe fintamente morta, depositata in una barra; precedendovi un Gallo che porta la Croce, altro l'Incensiere, altro l'Aspersorio, e altri simili ordigni, indi seguendovi un miscuglio di galline, che formano moltitudine di cantori, e havendosi un libro di musicali note, vi celebrano l'ultime memorie della giacente Volpe; vedendosi inoltre, che fuori d'ogni aspettatione, e dubio si risveglia la Volpe, e uscendo d'improviso dalla barra, assalendo le dette galline, ne fa ogni stratio, e crudel scempio e nel mezzo di tal circolo si vedevano già, e si leggevano in un ristretto tali parole: Ad ridendum, hoggidi mancanti per l'antichita dell' Opera, e frequenza del popolo. Con probabili ragioni s'há, che tal pavimento siasi piu antico della renovata Fabrica del medesimo Tempio, e si crede formato con esso favolose dimostrationi di scherno, mentre pur prevalevano le fattioni nemiche del Christianesmo, per inde dar a conoscere qualche mistero con tal geroglifico e beffegiamento assieme, di che non havendosi piu accertate traditioni, si lascia di discorrerne più oltre.

35) Es ist eine ausgeführtere Darstellung der Erzählung der Krähe im 7. Ges. des Reineke Fuchs. Ueber französische Kunstdarstellungen dieser Sage: Didron, Annalen II, p. 268 u. III, p. 11. Chaumont, Abécédaire p. 226.

des Holofernes und der Judith kühne That vor. Von diesem umfangreichen Bildercyclus sind noch eine grössere Anzahl Fragmente vorhanden. Man sieht Reste des Zeltlagers, Hornbläser, Marschzüge, Säulenstellungen mit Gebäude-Andeutungen, welche vielleicht die von Holofernes belagerte Stadt Bettulia darstellten, aber wiederum auch ohne allen Zusammenhang hierzu, Medaillons mit Fabelthieren und Inschriftfragmente, die der Darstellung von Fel und Fol entsprechend [36], auf eine symbolische Personification verschiedener Laster [37] hindeuten [38].

Im Bereiche gleicher Vorstellungen sind die übrigen Musive gedacht, welche kurz zu betrachten uns noch obliegt. Zunächst begegnen wir noch zweimal den in Pavia auftretenden Gestalten der Zeitkreise: im Dome zu Aosta und in der Kirche St. Savino zu Piacenza. In Aosta liegen zwei mosaicirte Böden neben einander. Im westlichen Theile des Chores über der Crypta und zwischen den Chorstühlen das grosse Rundbild des Jahres und der Monate, welches nach dieser Lage nicht älter als die wahrscheinlich dem 10. Jahrhundert angehörende Crypta selbst sein kann. Oberhalb vor dem Hochaltar befindet sich der Rest des viereckigen Teppichs, der in seiner ersten Anlage die
Taf. IX. doppelte Ausdehnung hatte, und weil für diese in der jetzigen durch den Altar beschränkten Localität kein Platz vorhanden ist, offenbar ursprünglich anderwärts gelegen und hierhin verlegt sein muss. Zu dieser Annahme nöthigt der Inhalt der Bilder. Die Flüsse Euphrat und Tigris, nackte auf Felsen sitzende menschliche Figuren, welche das Wasser aus Schläuchen entströmen lassen, sind gepaart mit den Köpfen der Evangelistensymbole: der Euphrat mit dem Ochsenkopfe des Lucas, der Tigris mit dem Löwenkopfe des Marcus. Sie befinden sich an den unteren Enden des Teppichs. Ohne Zweifel werden deshalb an den gegenüberstehenden oberen Enden Phison und Gihon mit den Symbolen des Matthäus und Johannes um so weniger ursprünglich gefehlt haben, als hier das Nichtvorhandensein der abschliessenden Bordüre die geschehene Zerstückelung sichtbar andeutet. Ueber den beiden Paradiesesflüssen befinden sich an der einen Seite in gesonderten Feldern ein Elephant, an der anderen die zweiköpfige Chimere (Chimera). Das Mittelfeld, von zwei wirklichen und zwei Fabelthieren, Bär, Löwe, Einhorn und Greif flankirt, enthält in einer Art von Tellurium zwei ähnliche Paare, Fisch und Vogel, Seepferd und das durch einen Menschenkopf charakterisirte Manicora [39].

In künstlerischer Schönheit gedacht, weniger barbarisch, wenn auch immerhin noch roh in der Ausführung und bis auf die unteren Flussgestalten Euphrat und Tigris ziemlich wohlerhalten, ist der zweite unterhalb des ersteren liegende Mosaikteppich. Hier erscheinen die Paradiesesflüsse alle vier, die oberen noch mit ihren Beischriften Fison und Gion. In Gewandung, Sitz und Beibehaltung des Nimbus auffällig an den ältern, jugendlichen Mosaiktypus des Heilandes erinnernd, thront in Jünglingsgestalt, mit langem Haar Sonne und Mond in den Händen emporhaltend, das Jahr (Annus) in einem grossen Mittelrund. Die Monate in ihren Thätigkeiten personificirt, nehmen im Umkreise zwölf kleinere Medaillons ein: der Januar mit dem Doppelgesicht des Janus schliesst an der einen Seite die Thüre eines Gebäudes und öffnet eine solche an der anderen Seite; es soll den Abschluss des alten und die Eröffnung des neuen Jahres bedeuten. Eingehüllt in Mantel und Kaputze erwärmt der Februar seine Hände am Feuer. Baumfällend tritt der März auf. Wie in Pavia hält der April die neu erblühten Blumen empor und trägt einen Korb mit jungen Vögeln. Der Mai jagt auf einem Ross. Der Juni mäht, den Schleifstein an der Seite tragend, mit der Sense die Wiesen und der Juli schneidet mit der Sichel das Getreide, welches der August dann drischt. Die Weinerndte des September wird durch einen die Trauben in einer Kufe zertretenden Winzer gekennzeichnet. Die Wintersaat streut aus seinem Schooss der October aus. Holz trägt für den Winter der November hinzu, und der December bereitet sich zum Schlachten des herbeigeholten Schweines vor.

Die Verwandtschaft der Mosaikböden von Aosta mit den bisher besprochenen ist auch in technischer Beziehung durch die Beibehaltung der schwarzen Contouren auf weissem Grunde, der runden und viereckigen Form des Buchstaben E, der geringen Sorgfalt [40] und des derben naturalistischen Sinnes erkennbar. Bekundet die auffallend grössere Zahl der Farben [41] einen wesentlichen, zur jüngeren Datirung auffordernden Fortschritt, so lässt ungeachtet der schön gedachten Composition und Anordnung des Jahreskreises, die grosse Liederlichkeit der Arbeit wiederum auf die frühere Epoche der Wiedergeburt der Mosaiktechnik schliessen und ich bin deshalb geneigt, der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts [42] diese Arbeit zuzuschreiben. Die Annahme localer Kunsthandwerker — welche als ungeübtere hinter dem Zeitvermögen zurückbleiben — ist dabei nicht ausser Acht gelassen, da eine solche Annahme sich durch die Beobachtung der Berücksichtigung localer Eigenthümlichkeit, wonach im südlicheren Pavia schon im Mai, im nördlicheren und höher gelegenen Aosta erst im Juni das Heugras gemäht wird, aufdrängt.

36) In einem Parterrezimmer links des erwähnten Hauses am Paradeplatze befindet sich ein wohlerhaltenes Medaillon, welches zwei mit den Schwanzen in einander geflochtene Drachen mit der Bezeichnung Dracones veranschaulicht.

37) In den vielfachen Resten von Ueberschriften sind deutlich die Worte Felonia, Mendacitas, Furibundia zu erkennen. Ebenso der Name des Achior und der von ihm angeführten Ammoniten.

38) Ich darf die Besprechung des Mosaiks von Vercelli nicht beenden, ohne dem Präsidenten der dortigen Kunst Akademie, dem Grafen Eduard Mella, Mitglied unseres Vereins, den wärmsten Dank auszusprechen. Graf Mella hatte nicht allein die Güte mir die Zeichnungen der von ihm bei seiner Restauration des Domes von Casale 1858 aufgefundenen Mosaiken zu überlassen, sondern liess mir von der im Buchhandel nicht zu habenden Schrift von Ranza (Anm. 28 p. 6) eine vollständige Abschrift auf eigene Kosten anfertigen. Ein solches Beispiel uneigennützigen Entgegenkommens verdient wahrlich hervorgehoben zu werden.

39) Caumont, Abécédaire II, p. 221. Da der Umfang dieser Schrift weitergehende Untersuchungen des Inhaltes der aufgeführten Mosaiken nicht gestattet, so lasse ich hier einige Worte Ferd. de Lasteyrie aus seiner Schrift: La Cathedrale d' Aoste. Paris 1854 p. 9 folgen: — — puis quelques notions de physique: les 4 éléments, l'air, le feu, la terre et l'eau, symbolisés par un oiseau, une salamandre, un taureau et un poisson; — puis quatre types favoris d'animaux réels ou chimériques, le lion, l'ours, la licorne et le griffon, qui, de tout temps, ont offert une large pâture aux amateurs de symbolisme; — enfin la géographie antique représentée par des figures allégoriques, auprès desquelles on lit les noms Elephantis, Gumera, Tigris, Euphrates, Fison et Gion. Dans le premier de ces noms, on reconnait aisément la fameuse île africaine d'Eléphantine. Le second me paraît s'appliquer à une autre île non moins problématique que Ptolémée appelle Gumara, (Ptolemée, lib. VII, cap. IV) et place dans la mer des Indes. Der Verfasser irrt, wenn er Gumera liest. Es steht deutlich Chimera da; allerdings sieht die Zusammenziehung der ersten drei Buchstaben wie Gu aus.

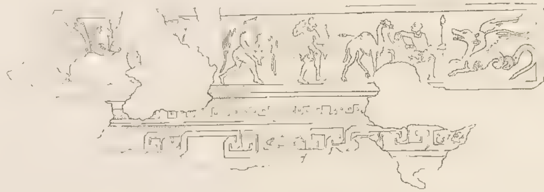
40) Dieselbe kennzeichnet sich ganz besonders in der Unregelmässigkeit der Masse, auf welche Aubert, la vallée d'Aoste. Paris 1860 aufmerksam macht. Nach diesem Schriftsteller beträgt die obere Breite des grössern Mosaiks 4 M. 72 Cm., die unter 4 M. 84 Cm., die Höhe an der linken Seite 6 M. 17 Cm., an der rechten 6 M. 28 Cm. Das kleinere Mosaik misst in der obern Breite 4 M. 72 Cm., unten 4 M. 84 Cm., in der Höhe links 2 M. 36 Cm., rechts 2 M. 28 Cm.

41) Ausser der schwarzen und weissen Farbe erscheint vielfach roth, z. B. für die ganzen Gewänder des Jahres (Untergewand), des April, Juli und September gelb, braun, hellgrün (als Fond, worin die Monatsrunde sich befinden), blau u. s. w.

42) Wenn Lasteyrie das 6. Jahrhundert in Anspruch nimmt und Labarte, Hist. des arts industr. IV, 180 ihm darin folgte, so macht schon die weit später erbaute Crypta, welche dem Mosaik, unter welchem sie sich befindet, vorausgehen musste, diese Annahme unmöglich.

Edler in den einzelnen Figuren und reicher ausgebildet durch gleichzeitige Hinzunahme der Symbole des Thierkreises sind die Monatsdarstellungen auf dem bisher gänzlich unbekannten Fussboden der Crypta von St. Savino in Piacenza. Derselbe ist mit Ausnahme einzelner bunten Farben in den Schattirungen lediglich aus weissen und schwarzen Marmorwürfeln so hergestellt, wie er auf Taf. VIII erscheint und besteht aus zwei gleich breiten Stücken, von denen das obere durch eine Stufe vom unteren getrennt den ursprünglichen im 14. Jahrhundert restaurirten Altar umschliesst, 5 M. 45 Cm. breit und 1 M. 20 Cm. hoch ist und die beiden Rundbilder der Monate Januar und Februar enthält. Das untere Stück, 4 M. 78 Cm. hoch und 5 M. 45 Cm. breit, bringt die übrigen 10 Monate zur Darstellung. Wie das Meer die Erde ernährend umfliesst, und der herabregnende Tropfen den Samenkeim erweckt, so hat der Künstler diese 10 Rundbilder der Bethätigungen des trockenen Landes gleichsam wie Inseln in eine Wasserfläche versetzt, welche durch
Taf. VIII. Wellenlinien angedeutet und durch Fische und Sirenen belebt wird [43]. — Die Medaillons der Monate Januar und Februar werden von zwei Gestalten gehalten oder gleichsam die Kreisbewegung der Zeit andeutend gedreht. Vom Januar ist nur der Inschriftrest Sancit tropicus c . . . erhalten; wogegen wir im Februar das Zeichen des Wassermannes und als Personification des Monats einen Holz fällenden Mann mit der Umschrift erblicken: Mense nume(n) in medio solidi stat si(gno) sa . . rii. Der März stösst, wie in Pavia, ins Horn und ist vom Himmelszeichen der Fische begleitet und durch die Worte erläutert: Procedunt duplices in marcio tempora pisces. Als Verkünder der neuen Vegetation erscheint mit dem Widder, wie in Aosta und Pavia, Blumen emporhaltend der April: Respicis Aprilis aries frixee kalendas. In Begleitung des Steinbocks führt der Mai als Reisiger mit Stock und Gepäck auf dem Rücken ein Maulthier; beide Thiere scheinen Gras zu fressen oder sich zu tränken [44]. Die umrandende Beischrift lautet: Maius agenorei miratur cornua auri. Der Junius, in Gesellschaft der Zwillinge (gemini), mäht das erste Gras der Wiesen: Iunius aeq(ua)tos caelo videt ire iaconas (sic). Im Zeichen des Krebses (cancer) mäht der Julius mit der Sichel das reife Korn: Solstitio ardenti . . i fert Iulius austrum. Im Zeichen des Löwen (leo) bereitet der Küfer für die bevorstehende Weinlese das Fass, indem er dessen Reifen antreibt: Augustum mense(m) leo fervidus igne perurit. Den September sehen wir als Winzer in der Kufe stehend den Wein zertreten und mit der linken Hand herabhängende Trauben brechen: Sid(erea) . . . . um September opimat [45]. Von dem zerstörten Rundbilde des October (Octuber geschrieben) erschaut man nur das Sternbild der Wage (libra), einen Fuss eines Säemanns und das besäte Feld, nebst den Worten: Aequat et octuber sementis te(mpora) . . n. Bis auf die Schwanzspitze des Sternbildes des Scorpions ist das Bild des November gänzlich zerstört und nur die wenigen Worte verblieben: . . . berni et ire nov(ember). Im December erscheint rechts der Schütze (sagittarius), links ein Metzger, im Begriff, das geschlachtete und aufgehangene Schwein mit dem Messer zu öffnen. Die Umschrift lautet: Termin(at) . . . signa December [46]. Ein unterwärts das Mosaik abschliessendes Feld, welches aber keineswegs den Abschluss der Raumanlage bildet [47], bringt phantastische Scenen eines Gladiatorenspiels zur Erscheinung. Auf einem Elephanten reitet quer sitzend ein in der Rechten die Peitsche, in der Linken die Geissel schwingender Mann; daneben kommt ein mit Sporen und Steigbügeln versehener Reiter, der in der Rechten eine Lanze hält, in der Linken mit einem kleinen Schilde oder der bei Gladiatorenspielen häufig angewandten Umwicklung des linken Armes [48] die Lanze eines ihm entgegen reitenden — jetzt verstümmelten — anderen Reiters parirt. Dann folgen je von einem auf der Erde hüpfenden Vogel begleitet zwei Gruppen von scherzhaften Kämpfern der Palästra, in welchen zwei Jünglinge sich in den Haaren raufen und zwei andere mit kurzen Stöcken und kleinen Schildern bewaffnet, ihre Geschicklichkeit messen [49]. Den Schluss bildet die Fütterung eines Einhorns. Wenngleich die vollendetere Zeichnung, das in der Behandlung der Thiere hervortretende Stilgefühl, das verständnissvolle Hervorheben der Linien bei Legung der Steinchen zu der Annahme drängen, das Mosaik von Piacenza für jünger als die übrigen anzusehen, so gestatten doch die Wahrnehmungen der unregelmässigen Einstellung der vier Pfeiler des jüngeren Baues [50] in die Zeichnung des Ganzen, und der unterhalb des Februar nach rechts fortlaufenden Bordüre nur eine Datirung in die ältere Bauperiode. Diese gibt sich aber durch steile attische Basen ohne Eckblätter als spätestens dem 12. Jahrhundert angehörig zu erkennen. Wir sehen hier locale Einflüsse, wie sie in der italienischen Kunstgeschichte so vielfach vorkommen, in der Weise vorwalten, dass man in Piacenza früher besser arbeitete, als viele Jahrzehnte später in Aosta.

Eine ganz ähnliche phantastische Darstellung von Kampfscenen veranschaulicht der Rest eines untergegangenen Mosaikbodens aus der Cathedrale zu Aequi: Hier sieht man hinter



43) Die vier schraffirten Quadrate der Tafel VIII deuten die Stellung der Pfeiler der Crypta an.

44) Da das Mosaik in der schwer zugänglichen, ausser allem Gebrauch befindlichen, und vollständig dunklen Crypta von S. Savino, erst von einer Schicht langjährigen Schmutzes befreit werden musste, um es überhaupt erkennen zu können und jede Einzelheit nur durch Hinhaltung mehrerer Lichter gesehen werden konnte, so liess sich die volle Sicherheit für einzelne Wahrnehmungen nicht gewinnen. Es mag desshalb bis zu einer erneuten Beobachtung dahin gestellt bleiben, ob die wellenförmigen Striche am Boden des Mai-Medaillons Wasser oder Wiesengrün bedeuten.

45) Auf der zerstörten Seite war wahrscheinlich das Sternbild der Jungfrau angebracht.

46) In Bezug der zahlreichen Darstellungen der Monate auf andern Monumenten, unter denen ich diejenigen am Haupt-Portal von S. Marco in Venedig, von St. Zeno in Verona und in der Vorhalle des Domes zu Lucca, ebenso an den französischen Cathedralen zu Paris, Strassburg, der Kirche zu Pritz bei Laval u. s. w. hervorhebe, verweise ich auf Otte, Handbuch p. 883, Piper, Mythologie II, 311 ff. Caumont, Abécédaire II p. 227 u. 431; Mittheil. d. k. k. Central-Commission 12. Jahrg. p. 74, Taf. IV u. s. w.

47) Nach allen Seiten stösst der Mosaikboden nicht gegen die Wände der Crypta, er muss sich also in neuen Abtheilungen weiter fortgesetzt, oder aber, worauf die vorstehende Bordüre über dem Mai deutet, vor dem Umbau der Crypta bestanden haben.

48) Diese Armumhüllung sowohl durch kleine Schilde, wie Thierfelle sieht man deutlich in den Gladiatorenkämpfen des Mosaikbodens von Nennig

49) Ist in ähnlicher Art ebenso auf dem Nenniger Boden zu sehen. Vergl. Taf. 6 unseres Winckelmannsprogramm von 1864—65: Die römische Villa zu Nennig.

50) Diese Pfeiler der spätern Zeit haben viereckige Basen mit Eckblättern und zum Theil achteckige Schäfte.

einem zerstörten Panther oder Löwen eine Füllhorn und Blumen tragende mythologische Figur, davor einen im Umschauen davoneilenden geflügelten, hässlichen Dämon. Der Pfeil des diesem benachbarten Bogenschützen trifft eben ein Kameel, dessen mit der Lanze bewaffneter Führer erschreckt zurücksieht. Ein schnaubender Drache bildet den Schluss [51].

Dem Ornamentband des Bodens von Aequi, dem mit Thierbildern geschmückten Mäander, begegneten wir bereits auf den Böden von St. Benedetto und Vercelli. Derselbe wiederholt sich in gleicher Art noch drei Mal in dem musivischen Fussbodenschmuck der Dome von Novara, Cremona und Pavia und vereinigt dadurch diese sechs genannten Kunstwerke zu einer Gruppe, deren Typus ebenso weit in frühere Jahrhunderte zurückreicht, als er über den Alpen Nachahmung fand [52].

Im Dome zu Novara, einer ursprünglich fünfschiffigen Säulenbasilika altchristlicher Zeit, war der ganze Fussboden mit Mosaikteppichen, wahrscheinlich des 11. Jahrhunderts, belegt. welche aber gleich dem gesammten Bauwerk so gründlich erneut sind, dass man nur noch einen einzigen als alt anzusehen vermag [53]. Derselbe, von dem hervorgehobenen Mäanderbande umrandet, veranschaulicht in schwarzen Contouren auf weissem Grunde im Mittelfelde den Sündenfall, in vier die Ecken ausfüllenden Rundbildern die Flüsse des Paradieses als menschliche nackte Gestalten, welche aus gewaltigen Urnen die Wasser entströmen lassen [54].

In einer anderen fremden Art, in phantasiereicher Abwechslung gedacht, ist der Boden von Cremona. Derselbe befindet sich unter dem südlichen Querschiff des Domes in einem Kellerraum, der offenbar ursprünglich innerhalb der Kirche lag und bei einem das Niveau des Bodens erhöhenden Umbaue ausgeschlossen wurde. Dass dieser Mosaikboden nicht in und für die jetzige Raumanlage entstand, geht aus dem Umstande seiner weiteren Fortsetzung unter deren Begrenzungsmauern hervor. Taf. VI. Auf weissem Grunde mit schwarzen Contouren und Hinzunahme bunter Farben für die Figuren, ist ein umfangreicher Teppich hergestellt, der einen ganz neuen Gesichtskreis der künstlerischen Anschauung bekundet. Offenbar auf Einflüsse des Orients, die durch Byzanz und mannigfache Handelsverbindungen noch vor den Kreuzzügen hervorgerufen wurden, deuten das Kameel, welches man zu unterst, und jener Teppich mit Elephanten, Einhörnern und sonstigen Thierbildern, den man zu oberst schaut. Der letztere darf geradezu als eine jener Nachahmungen orientalischer Gewebe betrachtet werden, wie sie durch die überragende Bedeutung der Webekunst im 10. Jahrhundert veranlasst, vielfach zur Erscheinung kommen [55]. Aus einer Wiederbelebung dunkler einheimischer Erinnerungen klassischer Zeit entstammen die als Gladiatoren kämpfenden Fabelwesen, von denen einer mit einem mächtigen Pferdekopf versehen, als Centaur bezeichnet ist. Der neuen durch die Kirchenlehre erzeugten Zeitanschauung und folgerichtig auch dem Zeitcostüm entsprechen endlich jene Execution, welche die Fides an der Discordia vornimmt, und die untereinander vollzogene Durchbohrung der Crudelitas und Impietas. Gerade bei diesen Mischungsverhältnissen ganz verschiedenartiger Elemente ist es zu beklagen, dass einer vollständigeren Aufdeckung durch die Umfassungsmauern des Raumes eine Grenze gesetzt war [56].

Im Dome zu Pavia wurden im Jahre 1854 die Reste eines leider wieder verdeckten Mosaikbodens [57] gefunden, der einen ganz gleichen Gedanken aussprach. Ein grosses Viereck von dem mit Thiergestalten versetzten Mäanderband umrandet, enthält in einem Mittelrund zwischen zwei concentrischen Kreisen auf weissem Grunde in schwarz contourirten, aber ganz bunten Figuren die zweifache Execution der Discordia durch die Fides. In der einen noch vollständig erhaltenen Hinrichtung wird sie von zwei Vertretern der Fides horizontal emporgehalten, und ihr von diesen Hände und Füsse abgeschnitten, die bereits ein Wolf und ein Rabe im Maule davontragen.

Auch im Dome zu Cremona befindet sich unter dem jetzigen Hochaltar ein Fragment [58] des ehemaligen Belages dieses



Kirchentheiles, der, wie stets, in schwarzen Contouren auf weissem Grunde Bestien und Fabelthiere zeigt, von denen eins — der doppelköpfige Hund — auch auf der grösseren Bodenfläche (Taf. VI) vorkommt.

Durch eine gleiche Teppich-Imitation ist der Bodenschmuck von Cremona wiederum verwandt mit einem solchen in der Kirche des benachbarten Ortes Pieve-Terzagni, welche in Ver-

51) Bei meiner Anwesenheit in Turin war dieses dort angeblich im Museum befindliche Stück nicht sichtbar. Ich verdanke dessen Mittheilung der Güte unseres ausserordentlichen Mitgliedes, des Bibliothekars des Königs von Italien, Herrn Cav. Promis. Nach einem Citat bei Didron, XV, 229 enthält ein Inschriftstück im Turiner Museum wahrscheinlich den Namen eines Bischof von Aequi aus dem XII. Jahrhundert. Ein anderes in der Zeichnung vor mir liegendes Fragment zeigt in einem von zwei pickenden grossen Vögeln flankirten dreieckigen Felde den herabfallenden, inschriftlich bezeichneten Icarus.

52) Die ähnliche Verwendung springender und laufender Thiere zeigt schon das Mosaik von Sour aus dem 6. Jahrhundert (Didrons Annalen XIII p. 278), und die genaue Uebertragung des italienischen Randmusters jenseits der Alpen, der bereits erwähnte Fussboden der Kirche St. Bertin in St. Omer.

53) Am meisten in ursprünglichem Zustande sind ausserdem noch zu beiden Seiten des mitgetheilten Vierecks zwei Medaillons mit den Symbolen der Evangelisten. Die Namen Lucas und Marcus sind mit viereckigen c (⊏) geschrieben, was spätestens auf das 11. Jahrhundert deutet. Bei allen Figuren, schwarz auf weissem Grunde, sind gleichsam als aufgesetzte Lichter rothe Steine besonders in den Gesichtern verwendet. Die übrigen Mosaiken, welche ich, wenn sie überhaupt mit den ältern einen Zusammenhang haben, nur als Copien derselben anzusehen vermag, sind von J. Durand beschrieben im XV. Bande von Didrons Annalen p. 225.

54) In vorstehend bezeichneter Beschreibung bei Didron wird hervorgehoben, dass die Flussgestalten Nimben tragen, was ich nicht notirt, also vielleicht übersehen habe.

55) Diesen Einfluss der gemusterten Webereien auf Mosaiken zeigt schon der Mosaikboden von Sour aus dem 6. Jahrhundert. Für den gleichen Einfluss auf die Sculptur vergl. Springer's Ikonogr. Studien im V. Jahrgang d. Mittheil. d. k. k. Centralcommission und Aus'm Weerth, Kunstdenkm. III p. 81.

56) Ein kleineres Stück war bereits in der Schrift: Dei Documenti storici di Cremona. Lettera di Fr. Robolotti a. F. Odorici. Cremona 1857 erschienen, als ich mich ungeachtet der Versicherung, weitere Nachsuchungen seien unnütz, nicht abhalten liess, das in dem betreffenden Raume lagernde Brennholz auszuräumen und den Schmutz zu entfernen. Wie sehr der Erfolg meine Hartnäckigkeit belohnte, zeigt die Abbildung.

57) Der jetzige Dom zu Pavia ist aus der Vereinigung der Kirchen St. Stefano und St. Maria entstanden; zur letzten Kirche gehört der Mosaikboden, dessen Zeichnung ich dem Grafen Camillo Brambilla in Pavia verdanke.

58) Cesare Cantu, Grande Illustrazione del Lombardo-Veneto. Vol. III, p. 486.

bindung mit einem Schlosse von der Markgräfin Mathilde erbaut sein soll[59]. Dem Charakter der Zeichnung nach, die in gutem Effekt Thiere und menschliche Figuren wiedergibt, kann dieser Boden sehr wohl der Lebenszeit Mathildens, etwa dem Ende des 11. Jahrhunderts, angehören. Er zeigt auf weissem Grunde schwarze Contouren und hier und da eine Hinzunahme farbiger Töne. Vor dem modernen Altar, welcher einen Theil des Mosaiks ganz verdeckt, befindet sich ein Teppich von zwölf grösseren und vier kleineren Medaillons, welche mit Ausnahme einer doppelt geschwänzten Sirene nur Thiere enthalten[60]. Hinter diesem Teppich, eine Stufe höher, umgeben den Mittelraum sieben Felder, mit den vier Evangelistensymbolen, zwei anderen Vierfüssern und einem imitirten Stoffmuster. In diesem Mittelraum selbst sieht man unter einer Bogennische, die durch oberhalb angebrachte Fensterchen als Gebäude charakterisirt werden soll, die Hälfte der Bildnissfigur eines durch seine Tonsur gekennzeichneten Geistlichen, welcher wahrscheinlich der Dona-
Taf. VII. tor des Bodens und vielleicht auch ein Wunderthäter der Gegend war. Darauf deutet nämlich die über seinem Haupte angebrachte mosaicirte Inschrift, die nunmehr in Stücken umher liegt, indessen nach Cantu's und des dortigen Geistlichen Zeugniss: Sator arepo tenet opera rotas vormals lautete, und nur eine mystische Spielerei, eine Art von Beschwörungsformel sein kann. Ob das Wort Arepo darin als Eigenname des ursprünglich mit der Inschrift in Zusammenhang dargestellten Geistlichen anzusehen ist, und dieser vielleicht ein am Hofe der reichen Markgräfin weilender Deutscher war, bleibt dahin gestellt, doch gewinnt es einige Wahrscheinlichkeit durch die Gebräuchlichkeit des Namens Aribo, Erpo[61] im deutschen Mittelalter und die Thatsache, dass die Formel von Pieve-Terzagni noch heute in Norddeutschland als Mittel gegen die Hundswuth angesehen wird[62].

Von einem in Pieve St. Giacomo unter dem jetzigen Fussboden angeblich befindlichen Mosaik, wie von einem solchen in der Provinz Ravenna zu Pomposa, das unter vielen Vierfüssern und Seeungeheuern auch einen Elephanten und das Datum 1026 enthalten soll, konnte ich weitere Kenntniss vorläufig nicht erlangen[63].

Verwandt mit der älteren dem 11. Jahrhundert angehörigen Hälfte der besprochenen Mosaiken, aber zugleich den Gedankenkreis der bisherigen Darstellungen erweiternd, erscheinen die 1858 bei der Restauration des Gebäudes vom Grafen Eduard Mella aufgefundenen Reste des alten Fussbodens aus dem Dome zu Casale-Monferrate. Sie sind verwandt durch das gleiche Vorkommen des in St. Michele in Pavia auftretenden einfachen, unvermischten Mäanderbandes und anderer Ornamente des Mosaiks von Vercelli; durch die gleiche Technik der derben schwarzen Contouren auf weissem Grunde mit geringer Verwendung bunter Farben, ausser dem überall für Einzelheiten hinzugenommenen Roth; endlich durch den Stoff derjenigen Bilder, die wie das Lager des Holofernes in Vercelli, dem alten Testament angehören. Da sehen wir Abrahams siegreichen Feldzug gegen die vier Könige Amraphel, Arioch, Cedor-Laomor, Thideal, welche Sodom und Gomorrá mit Krieg überzogen und bei der Einnahme dieser Städte seinen Bruder Lot entführten[64]. Abraham und seine Knechte hoch zu Ross sitzend, tödten mit überaus langen Lanzen die durch ihre Namen bezeichneten besiegten Könige (Taf. XI). Dann folgt Jonas, wie er von den Schiffern ins Meer geworfen und vom Wallfisch verschlungen wird. Zwei blasende menschliche Köpfe personificiren den Sturm (Taf. X). Eleazars schlaue That, indem er in der Schlacht vor Bethzachara sich durch die Feinde schlug, um den Elephanten, auf welchem er den König vermuthete, zu tödten, ist nur noch theilweise erhalten. Eleazar schlich sich, wie wir es in dem Fragmente (Taf. XI oben links) noch erkennen, unter den Elephanten und erstach ihn[65]. Gleich-
mässig dem Buche der Makkabäer ist die Scene entnommen, Taf. X. XI.
welche man auf derselben Tafel aus dem Kriege des Judas Makkabäus gegen Nicanor veranschaulicht findet. Links erscheinen der siegreiche Makkabäer und sein mit grossen rothgestreiften Schilden bewaffneter Stab vor dem Tempel von Jerusalem, in dessen Eingang das Haupt und der rechte Arm des besiegten Nicanors (caput Nicanoris) aufgehangen sind, nachdem ihm beide deshalb abgehauen wurden, weil er damit das Allerheiligste bedrohte[66]. Auch der oben auf der gleichen Tafel dargestellte Zweikampf wird zu diesem Kriege gehören[67]. Ganz anderer Art, neu und wie die allegorischen Kämpfe der Fides und Discordia zu Cremona und Pavia, unmittelbar der Phantasie des Zeitgeistes erwachsen, sind die übrigen Scenerien dieses Mosaikbodens. In acht runden und einem viereckigen Felde auf der X., wie zwei Fragmenten auf der XI. Tafel begegnen uns phantastische Figuren, welche wie das septem capita bezeichnete Ungeheuer nach dem siebenköpfigen Thier der Apocalypse, wie der Antipode[68], der als Bild der Trägheit auf dem Rücken liegend den Fuss als Sonnenschirm emporhält, aus classischen Erinne-

59) C. Cantu, Grande Illustrazione del Lombardo-Veneto III. p. 575 ff. Die dortige Abbildung zeigt mannigfache Irrthümer.

60) Die Zerstörung des Fussbodens hat den Zeichner veranlasst, zu übersehen, dass sich anstatt vier Reihen Medaillons deren fünf nebeneinander befinden. Die Thiere sind in dieser fünften Reihe sämmtlich zerstört. Zu bemerken ist unter den erhaltenen Thieren der anderen Reihen ein Wiedehopf, der ein Stück Holz im Maule trägt. Die Sirene hat deutliche Geschlechtsorgane.

61) Aribo hiess bekanntlich der von 1021–31 regierende Erzbischof von Mainz. Vgl. Förstemann, Deutsches Namenbuch I. p. 119.

62) Mein verehrter Freund H. Otte schreibt mir darüber: Diese Formel wird vom hiesigen Landvolk noch jetzt als Mittel gegen Hundswuth gebraucht. Sie ist eine Spielerei ohne Sinn, Fündlein eines müssigen Mönches und hat sich als Curiosum fortgepflanzt. Besonders zauberkräftig mag das mittlere von dem Worte tenet gebildete Kreuz erschienen sein.

63) Placidus Federicius, Rerum Pomposianarum Historia. Rom 1781. Bei J. Durand in Didron's Annalen XX. p. 58. Die Abtei Pomposa zeichnete sich bekanntlich in gleicher Zeit durch ihre musikalische Bestrebungen aus.

64) Genesis 14, 9.

65) Nach Makkab. I. 6, 46.

66) Makkab. I. 7, 47.

67) Die Inschriften sind zum Theil zu arg zerstört, wie bei dem Zweikampf, zum Theil nicht ganz richtig erkannt worden, um sie lesen zu können. So z. B. heisst der Name unter dem Elephanten deutlich Eleazar, indem statt des ersten Buchstabens R ein E zu lesen ist.

68) Schon bei den älteren griechischen Dichtern, wie Alkman und später bei dem Komiker Aristophanes findet sich die Vorstellung von den Σκιάποδες oder Στεγανόποδες, s. Bergk, Poetae Lyr. S. 864. Die Antipoden, welche auf der untern Hälfte der Erdscheibe, also mit den Füssen nach oben leben, spukten vielfach in den Köpfen der Alten. Cicero, Acad. quaest. II (IV) 39: Dicitis esse – —, e contraria parte terrae, qui adversis vestigiis stent contra nostra vestigia, quos Antipodas vocatis. Lactantius, de falsa sapientia l. 3, c. 24: Est quisquam tam ineptus, qui credat esse homines, quorum vestigia sunt superiora quam capita? Ebenso lässt sich der h. Augustin de civitate dei l. 16, c. 9 gegen das Vorhandensein der Antipoden aus. Auch Bonifatius erwähnt den Glauben daran als eine thörichte Ketzerei. Caumont, Abécédaire 4. Aufl. I p. 220 bringt die Abbildung von 2 Antipoden, ganz ähnlich demjenigen von Casale, welche sich an einem Capitell zu Parize-le-Chatel befinden und sagt d. 224 über einen Cidipes, denselben mit dem Antipoden confundirend: le cidipes n'a qu'un pied. Pline, Vincent de Beauvais, et, après eux, la chronique de Nuremberg, en parlent. Ce sont ces prétendus hommes qui n'ayant qu'un pied, s'en servaient en se couchant sur le dos, comme d'un parasol pour se garantir des ardeurs du soleil. La chronique de Nuremberg les figure ainsi

rungen gebildet sein mögen. Der in der bildenden Kunst selten vorkommende Acephalus, ein Halbmensch, der das Gesicht auf der Brust trägt, und den als Symbol der Häresie aufzufassen nahe liegt, erinnert gleich den Thierkämpfen an die wundersüchtige poetische Anschauung des Mittelalters, wie sie sich in der gleichzeitigen Litteratur, im Pseudocallisthenes, den verschiedenfachen Alexandersagen, ja noch in Dante's Hölle ausspricht [69]. Wahrscheinlich dienen diese Bilder zum Ausdruck einer naheliegenden, indessen durch das Fehlen ihrer vielfachen Glieder nicht enträthselbaren Allegorie [70]. Ihre inhaltliche Erklärung liegt ausserhalb des Zieles dieser Schrift. Als sie entstanden, waren sie gewiss kein Räthsel, sondern Träger eines didaktischen Gedankens im gemeinverständlichen Gewande der Zeit.

Einen weiteren interessanteren Beleg des Bestrebens jener Zeit nach Veranschaulichung abstrakter Begriffe gewährt das Fragment eines Mosaikbodens aus Ivrea [71], das die gekrönte und thronende Philosophie, umgeben von den sechs freien Künsten,



der Arithmetik, Geometrie, Dialectik, Grammatik, Musik und Astronomie — beide letztere sind leider zerstört — zum Vortrag bringt. In gleicher derber Art wie die Musive von Vercelli ist auch diese Arbeit des 11. Jahrhunderts in schwarzen Contouren auf weissem Grunde, mit der durchgehend üblichen Hinzunahme der rothen Farbe für Einzelnes, so z. B. für die Sitze, die Krone und Gewandsäume, das Obergewand und einen rothen Schuh der Dialectik ausgeführt [72]. Sie dürfte zu den ältesten Darstellungen der freien Künste gehören, die Sinnesrichtung und den Anstoss vertreten, welche jenseits der Alpen in Frankreich und Deutschland [73] ähnliche Bildnisse hervorriefen.

Den Abschluss der mittelalterlichen Mosaikthätigkeit Italiens bilden in einer neuen Kunstart, welche an Stelle der aus kleinen Steinstiften zusammengesetzten Figuren, diese in ihren Umrissen aus dünnen Marmorplatten ausschnitt, gravirte und in einen andersfarbigen Marmorgrund einlegte (opus sectile) [74], drei weitere Fussböden in der Taufkapelle und in St. Miniato zu Florenz wie im Dome zu Siena [75], von welchem ein Feld des ersteren durch den am Schlusse dieses Buches stehenden Holzschnitt wiedergegeben wird. Derselbe entstand vor dem Jahre 1200 und besteht wie derjenige von St. Miniato (inschriftlich von 1207) aus verschiedenen viereckigen Feldern mit geschnittenen weissen, geometrischen Ornamenten und Thierfiguren, welche offenbar zum Theil Nachahmungen orientalischer Teppiche sind, und den Darstellungen des Thierkreises [76] auf schwarzem Grunde. Die umflammte Sonne trägt die Umschrift: En giro torte Sol ciclos et rotor igne. Um den Thierkreis und an beiden Seiten der drei Felder, von denen derselbe das mittelste bildet, befinden sich die Inschriften:

Huc veniant quicumqu(e) volunt miranda videre
Et videant que visa valent pro iure placere.
Florida cunctorum Florentia prompta bonorum
Hoc opus impliotum petiit per signa polorum.
. . . . . . c. . . . . ist . . . . .
Ima pavimenti perhibent insign(i)a templi.
Quam su(perat Dom)us hec tum vates ipse Iohannes
Famosum templum; similis domus est sibi nu(lla.
Destruet) hanc ignis (cum secula cuncta peribunt) [77].

VI.

Wenn etwas die aufgestellte Ansicht, das im 11. Jahrhundert in Italien wieder aufgenommene Kunsthandwerk der mosaicirten Fussböden, sei gemäss dem Vorfinden der ähnlichen

posés. Mais nous en trouvons des représentations plus anciennes. Springer, Ikonogr. Studien in den Mittheil. d. k. k. Central-Com. V, p. 33.

69) J. Zacher, Pseudocallisthenes. 1867. Ob das Buch von Angelo de Gubernatis, Die Thiere in der indogerm. Mythologie, übersetzt von Hartmann, Leipzig 1873 hierhin Gehöriges beibringt, ist mir, wie das Buch selber, nicht bekannt geworden. Wie sehr diese Phantasiegebilde in den Volksglauben übergegangen waren, ersieht man aus der Aufführung und Abbildung eines Antipoden und Acephalus unter den wunderbaren Geschöpfen aus dem Mohrenlande in Sebastian Münster's Cosmographie lib. VI c. 29. Für die Auffassung des Acephalus als Häretiker gibt Du Cange (Acephali) Anlass, indem er sagt, sie seien sich umhertreibende liederliche Cleriker oder Häretiker. Zur Sammlung des litterarischen Materials, von welchem die bildnerischen Darstellungen ihren Ausgangspunkt nahmen, will ich den Hinweis auf die im Koran 27, 44 gegebene Schilderung des Fussbodens im Palaste Salomon's, welcher das Meer mit seinen Fischen so natürlich darstellte, dass eine Frau dadurch getäuscht wurde, um so weniger unterlassen, weil der Fussboden von Piacenza (Taf. VIII) lebhaft daran erinnert.

70) Die Inschrift zu der Hundetödtung Taf. XI und diejenige des ersten Medaillons auf Taf. X zu dem Manne, der sich auf ein Ruder stützt und an einer Stange vorn einen Korb und hinten einen Fisch trägt, sind unlesbar.

71) Dasselbe stammt angeblich aus dem Dom und befindet sich jetzt im dortigen Priesterseminar auf dem Corridor der ersten Etage. Auf einer Thürschwelle desselben Corridors fand ich folgendes Fragment einer schwarz auf weissem Grunde mosaicirten Inschrift:

IVS. MORIFVG.

72) Ausser den Beischriften der Figuren, enthält das Buch der Philosophie die Buchstaben E·AAL und HOMO. Das andre Buch der Grammatik, welches durch ihre Berührung auch die Philosophie angeht, hat einige unlesbare Buchstaben. Zwischen beiden letztgenannten Figuren befinden sich ebenfalls unlesbare Schriftzeichen. Die Dialektik zeigt auf das Wort UTRV(M). Bildnisse der freien Künste befinden sich an den Domen von Chartres und Laon.

73) Viollet le duc, Dict. de l'Arct. ict. II p. 1 -10, VIII p. 96—276. Auch der Dom zu Freiburg hat ähnliche Figuren und eine Darstellung der von den Künsten umgebenen Philosophie Herrad von Landsperg, herausgegeben von Engelhardt Taf. VIII. Zum litterarischen Vergleich dienen sieben Epigramme aus einer Handschrift des 10. Jahrhunderts bei Angelo Mai, Classicorum Auctorum V, p. 420. Ebenso Didron, Annalen XVII. p. 89.

74) Dass hierunter das opus sectile zu verstehen, ergibt wohl die Definition Vitruvs. Labarte, Hist. d. arts industr. IV, p. 283.

75) Ebendaselbst p. 305.

76) Im sonst ganz ähnlichen Thierkreis von S. Miniato, sieht man in sofern eine Weiterbildung als darin die Thiere grösser, frei und aufrecht, wie menschliche Gestalten, in dem Rankenwerk stehen. In St. Miniato liegen vom Portal bis zum Altar acht von folgender Umschrift berandete viereckige Felder:

Hic valvis ante celesti numine dante;
Metricus et iudex hoc fecit condere Ioseph.
Ergo rogo, Christum quod semper vivat in ipsum;
MCCVII retinent de tempore mte (mentem).

vergl. Berti, Cenni, Storico-Artistici per servire di Guido ad illustrazione alla Basilica di St. Miniato al Monte. Firenze 1750. p. 61.

77) Notizie historiche della chiesa fiorentine di Giuseppe Richa Firenze 1757. V, p. XXIV. Der dort gegebenen Datirung in's 11. Jahrhundert kann ich nicht beistimmen. Der Mosaikboden erscheint mir nicht viele Jahre älter als derjenige von St. Miniato.

Werke zu St. Bertin bei St. Omer und St. Gereon zu Cöln sehr bald über die Alpen gelangt, weiter zu erhärten und zu befestigen vermag, so ist es die Untersuchung der Uebereinstimmung der technischen und stilistischen Einzelheiten. — Ueberall ohne Ausnahme erscheinen die verwendeten Steinwürfel von unregelmässiger, bald kleinerer, bald grösserer Form und ihre geringen Farbenscalen als die gleichen. Durchgängig ist die Zeichnung in breiten schwarzen Contouren auf weissem Grunde ausgeführt, und in den älteren Musiven — in Vercelli, Ivrea, Casale — fast nur die rothe Farbe hinzugefügt, und dafür meist römische Ziegelfragmente genommen. Als ein Erkennungszeichen der Zusammengehörigkeit tritt überall, einfach oder weiter entwickelt, der Mäander auf, dem die Gleichheit anderer Ornamente, z. B. einer gewürfelten Kleiderborte in Cöln und Italien [78] u. s. w. sich anschliessen. In den Inschriften fehlen als charakteristisches Kennzeichen fast nie die Doppelformen für die Buchstaben C und E, welche ebenso wie die häufige Nachlässigkeit der Arbeit dem 11. Jahrhundert eigenthümlich sind.

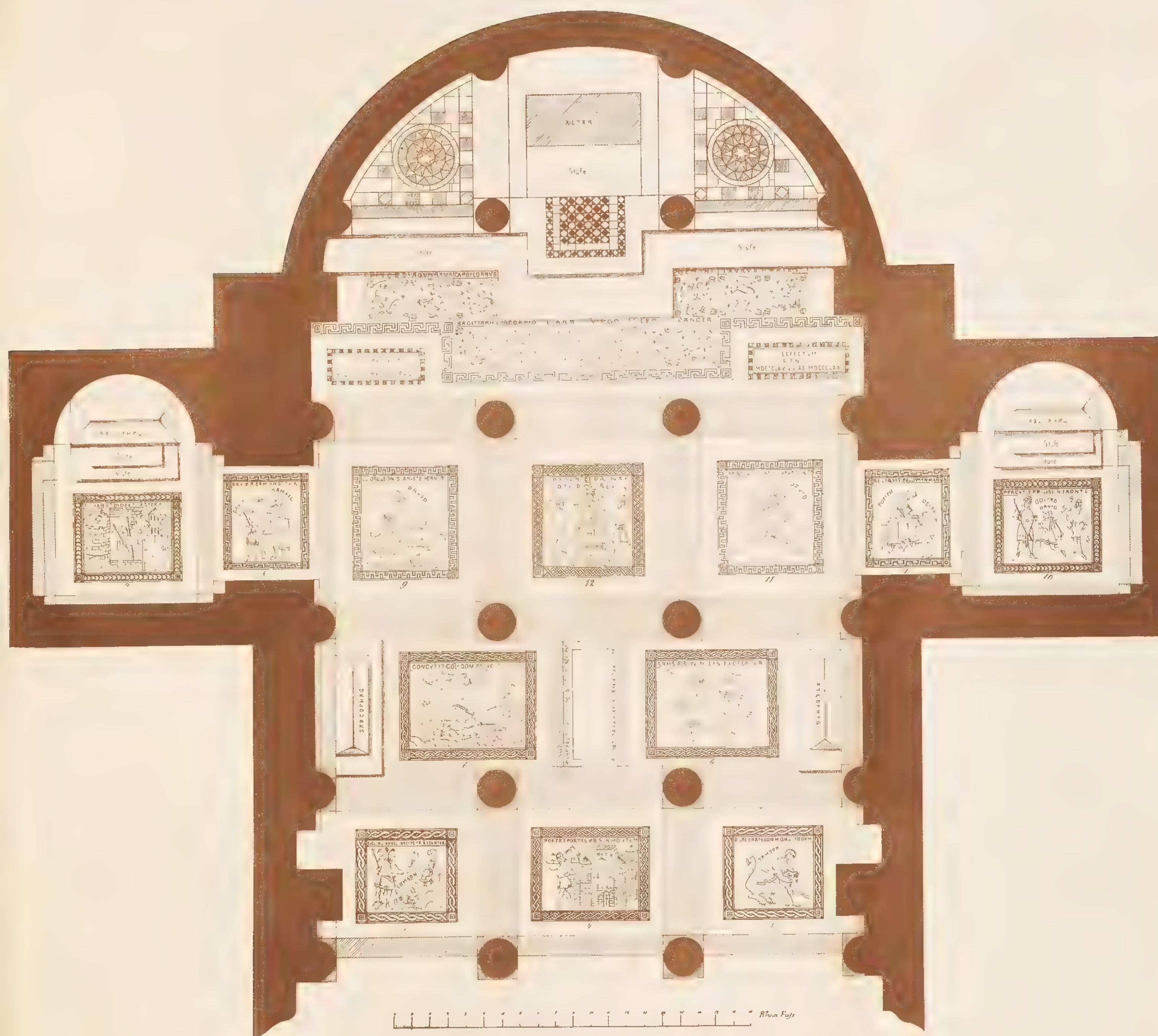
Die Neuheit und Masse des Materials, wie die abgemessene Kürze dieser Schrift, werden zweifelsohne baldige Veranlassung zu seiner erneuten Besprechung [79] gewähren.

78) In St. Gereon, Pavia, Vercelli, St. Benedetto und Aosta kehrt regelmässig ein aus rothen, weissen und schwarzen Würfeln bestehendes Ornament, meist als Borte, wieder. Auch der aus dreieckig geschnittenen Plättchen gebildete Rand, jener p. 3 abgebildeten (ebenso in St. Gereon p. 4 Anm. 3 vorkommenden) Rosette, erscheint in Cremona.

79) Schon jetzt darf ich auf Nachträge in den nächsten Jahrbüchern unseres Vereins verweisen.



BONN, DRUCK VON CARL GEORGI



Lith. v A. Henry, Bonn

gez. v. Tony Avenarius

GRVNDRISS DES MOSAIKBODENS IN DER
KRYPTA VON ST. GEREON
IN
COELN.



12.



9.



11.

Original-Zeichnung von Tony Avenarius Cöln

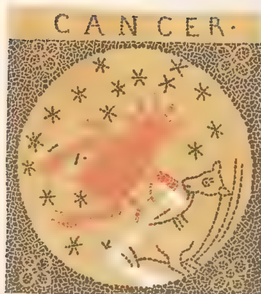
Lith. Anstalt von Adolph Wallraf Cöln.



7.



12 a.



1 a



1 c.



1 b.

Original Zeichnung von Georg Avenarius Cöln

[illegible] Anstalt von [illegible] Cöln







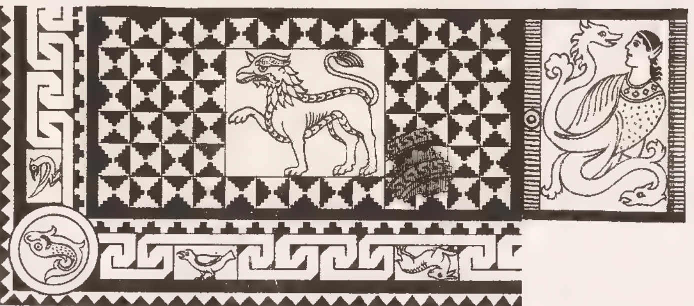


Mosaikfussboden in der Kirche S. Michele zu Pavia.

Grab der Markgrafin Mathilde.



Photo Lithograph.scher Druck v Brauneck u Maier, Mainz



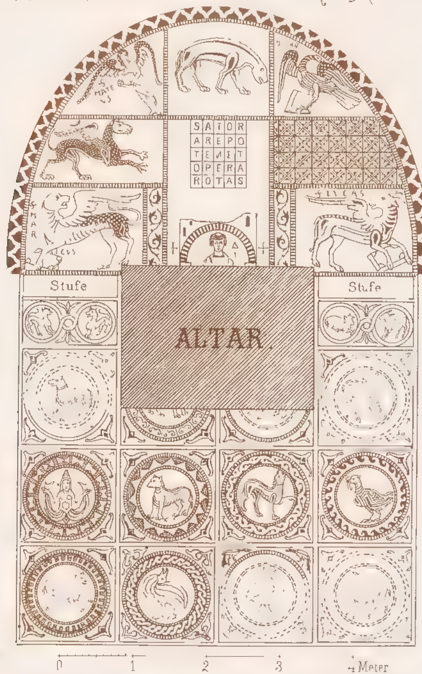
Mosaikboden in der Kirche zu Benedetto di Polirone bei Mantua



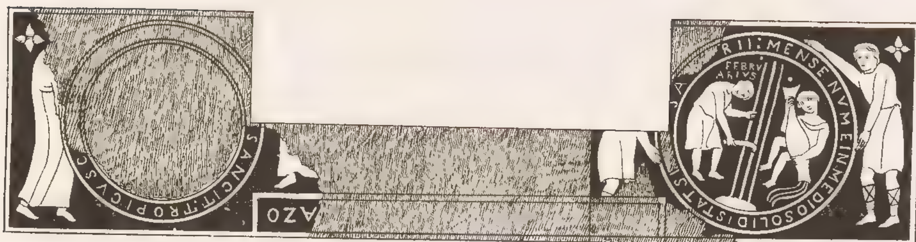
Mosaikfussboden in dem Dome zu Cremona.



Mosaikfussboden in dem Dome zu Novara.



Mosaikfussboden in der Pfarrkirche zu Pieve Terzagni.



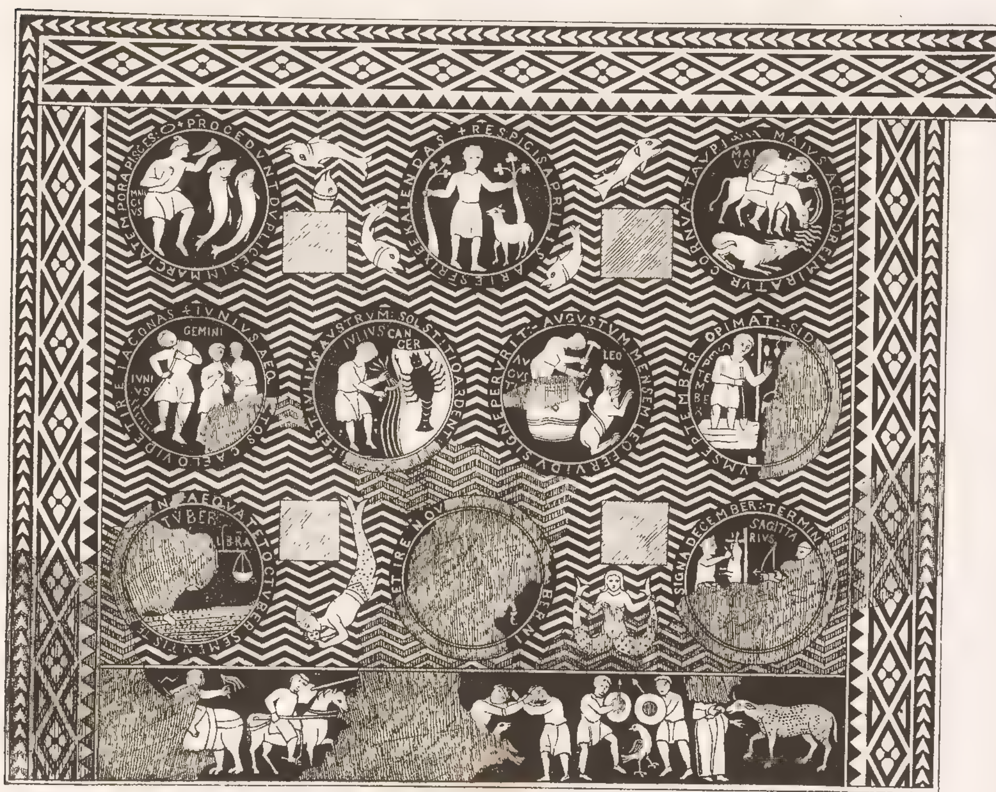


Photo Lithographischer Druck v Brauneck u Maier, Mainz

Mosaikboden aus der Crypta der Kirche S. Savino in Piacenza.

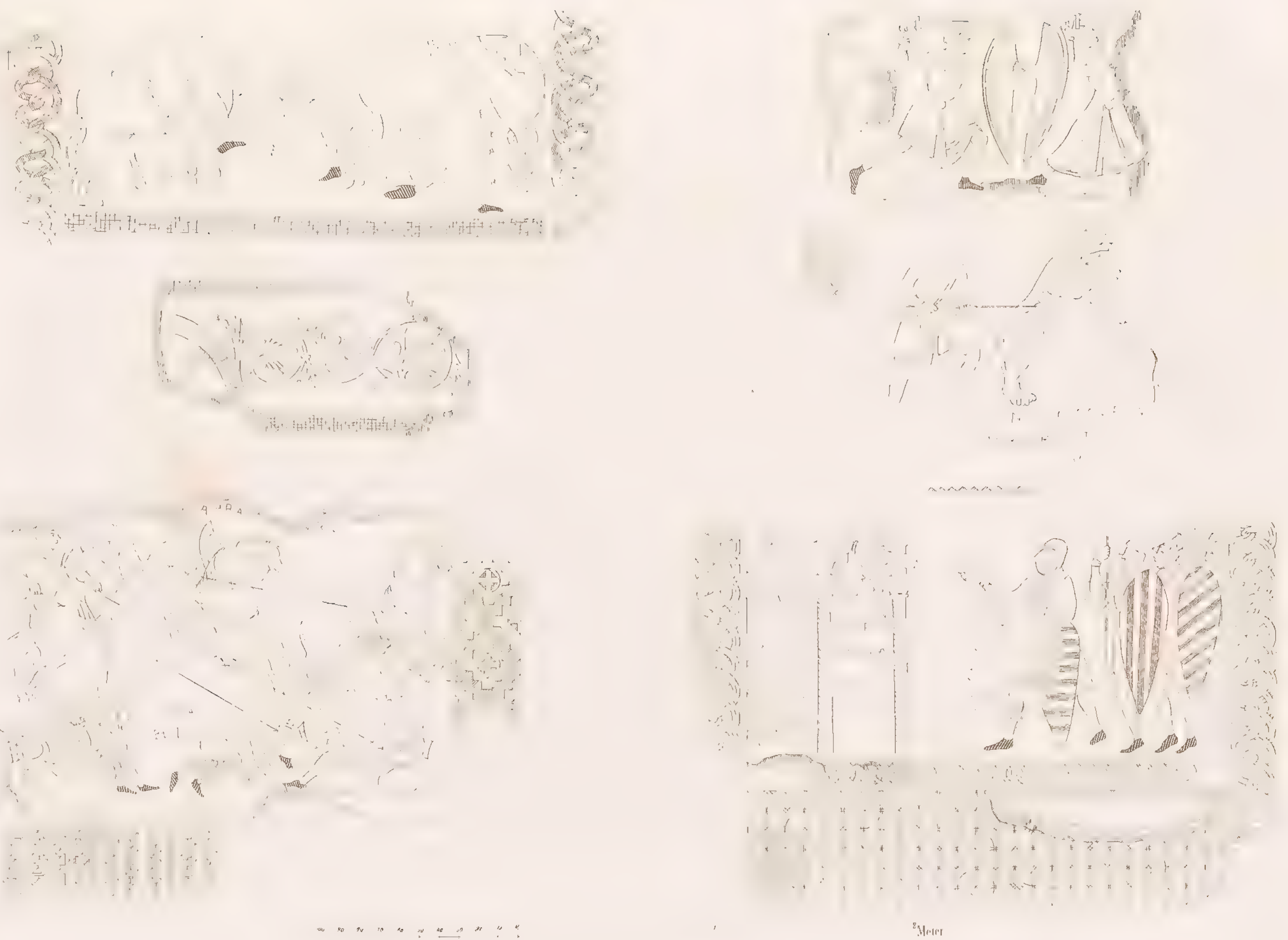




Mosaikfussboden in dem Dome zu Aosta.



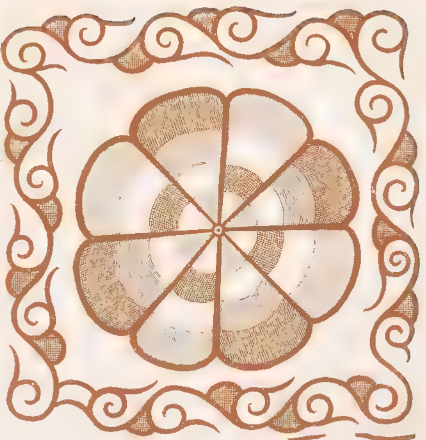
Mosaikfussboden aus dem Dome zu Casale



Mosaikfussboden aus dem Dome zu Casale.







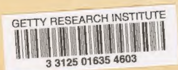






Reste eines Mosaikfussbodens in der Kirche St. Giovanni Evangelista zu Ravenna




GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01635 4603

